

جامعة قناة السويس  
كلية التربية بالعریش  
قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

## اتجاهات النقد الأدبي الحديث والمعاصر وتطبيقاتها

د. أحمد محمد عوين

أستاذ الأدب الحديث المساعد

٢٠٠٧م/٢٠٠٨م

# الفصل الأول

## المدارس النقدية

المذهب هو المنهج أو الطريقة، ويعتمد على مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبط بعضها ببعض ارتباطاً يجعلها وحدة منسقة، وقد يعبر عنه بالمدرسة الأدبية أو الاتجاه الأدبي، وكلها اصطلاحات تبدو متصلة بالفكر الغربي الوافد إلينا من أوروبا. ومع هذا فإننا نجد العرب الأقدمين قد عرفوا شيئاً من هذا؛ كاتجاه الطبع والتطبع الذي أدركه "الأصمعي"

بفطرته، وهو اتجاه الصنعة في الشعر الجاهلي، أو تلك المدرسة التي أطلق عليها "عبيد الشعر". وقد ظهرت - كذلك - عند الأقدمين بعض الأفكار التي تنبئ عن وجود تصور للمذهب الأدبي أو الاتجاه الأدبي عندما قالوا مثلاً: "أبو تمام والمتنبي حكيمان، والشاعر البحتري" فكانهم ميزوا - بذلك - بين مدرستين؛ مدرسة تعميق الفكرة، وربما لا تبالي - في سبيل ذلك - بجمال الأسلوب، وأخرى تُعنى كل عناية بالصياغة، وعلى الرغم من هذا فإن هذه الإشارات لا تعني أن العرب القدماء قد تعرفوا على "المذهب" بمعناه الذي اجتلبناه من لدن الغرب.

وتجدر الإشارة إلى أن المذهب الأدبي كما يراه الغربيون هو مجموع مبادئ وأسس فنية تنشأ استجابة لدافع فكري واجتماعي وتاريخي محدد، وهذه المبادئ والأسس لا تنشأ بإرادة أديب أو مجموعة من الأدباء، ولكنها جزء من تيار ثقافي عام يعبر عن مرحلة فكرية واجتماعية تتميز بخصوبة الأفكار الفلسفية التي توجه الأدباء والنقاد توجيهها خاصاً ينشأ - على أساسه - المذهب الأدبي، حتى يمكن القول: إن المذاهب الأدبية

تمثل تطورا عاما للأدب وفلسفته في العصر الذي يسود فيه هذا المذهب أو ذاك.

فكل مذهب أدبي - إذن - يواكبه فكر منهجي أو نظرية فلسفية تنظر نظرة خاصة إلى علاقة الإنسان بعالمه، وإن كنا نعلم أن الأدب في المذاهب جميعها لا يُعنى بالتجريد كالفلسفة، لكنه يعنى بالتجسيد؛ أي يعنى بتجسيد الأفكار والمشاعر والتجارب الإنسانية في صورة حية، ومع ذلك فهو في حاجة دائمة إلى الاستمداد من الأفكار التجريدية التي تؤثر في العمل الأدبي تأثيرا كبيرا، وتتخلل روحه وتؤثر في صورته الفنية ومضمونه، وتعبّر عن واقع موجود في المجتمع.

لا توجد مدرسة أدبية أو مذهب أدبي إلا إذا وجدت معه نظرية فلسفية تؤدي إليه، والعلاقة بين الفلسفة والأدب هي العلاقة بين التجريد والتجسيد؛ فالفلسفة لا تعنى بالتطبيقات، لكنها تأتي بالفكر مجردا، والأدب يكسو النظرية بالتطبيقات العملية وتجسيد المجرد.

## أولاً: المذهب الكلاسيكي

تنقسم النظريات الفلسفية قسمين؛ الفلسفة المثالية والفلسفة الواقعية، وكل المذاهب الأدبية التي عرفها الفكر الإنساني ترجع إلى هذين الأساسيين، وقد كان للفلسفة اليونانية تأثير كبير في المذاهب الأدبية التي توالى ظهورها في أوروبا، وهذا ما نجده بوضوح عند سقراط وأفلاطون وأرسطو الذي كانت نظريته في المحاكاة ذات أثر كبير في تفسير معنى الفن؛ فهو يحاكي الطبيعة ليكمل نقصها ويساعد على فهمها، وهذه المحاكاة تتضمن الأفعال البشرية والجانب الوجداني والانفعالي في الإنسان.

وعندما نضبت الأفكار الفلسفية - في فترة العصور الوسطى - وخلا الفكر من أي معنى تجريدي أفل نجم الأدب، وتحولت الأفكار الجمالية إلى قوانين بلاغية جافة جامدة، مما يؤكد ذلك الارتباط بين الفلسفة والأدب أو بين التجريد والتجسيد، فلما بدأ عصر النهضة الذي استغرق نحو خمسة قرون من القرن الثالث عشر إلى القرن الثامن عشر الميلاديين بدأ نوع من التغير

الاجتماعي يبرز؛ وكان هذا بالانتقال من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الرأسمالي، وهذا التغير في البنية الاجتماعية في أوروبا استتبع تغييرا في القيم الأدبية إلى حد كبير، وأحس الناس مدى تفاهة ما كان بين أيديهم من الآداب وضرورة العودة إلى النماذج العالية الرائعة في عصور ازدهارها أيام اليونان والرومان، ولذلك تعالت أصوات الداعين إلى إحياء الآداب القديمة، مما شكل أول مذهب أدبي عرفته أوروبا أعني به المذهب الكلاسيكي، ومن ثم راحت إيطاليا تعنى بالمخطوطات، ونصبت فرنسا من نفسها وريثا وحيدا للتراث اليوناني.

وأيا ما كان الأمر فإن الأوروبيين رأوا في التراث الإغريقي قيمة ذات خصائص إنسانية عالية وفنية رفيعة، لهذا فهي تصلح لكي تكون أداة لتربية الناشئين في فصول الدراسة، ونموذجا يحتذيه الأدباء في ذلك العصر، وقد بعث النقاد آراء الفلاسفة القدماء في الأدب، بصفة خاصة أرسطو اليوناني في كتابيه "الشعر" و"الخطابة" و"هوراس" في كتابه "فن الشعر"، ثم جاء من بعدهما فلاسفة آخرون أفادوا منهما وأضافوا إليهما.

## المبادئ العامة للمذهب الكلاسيكي:

ويمكن أن نرصد أهم المبادئ التي يقوم عليها المذهب الكلاسيكي فيما يأتي:

أ - تقليد النماذج الرفيعة في الآداب اليونانية واللاتينية والإيطالية والإسبانية بوصفها محاكاة للطبيعة في مفهومهم.

ب - تفضيل الصنعة على العبقرية؛ والمقصود بالصنعة - كما يرون - الإلمام بمجموعة القواعد الفنية التي تؤدي بالأثر الأدبي إلى الكمال أو الاقتراب منه، ويحرص الكلاسيكيون على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير، كما يحرصون كذلك على الوضوح في المعنى.

ت - العناية بعالم النفس الإنسانية، وتوجه الأدب ناحية دراسة هذا العالم دون الاهتمام بالذاتية والفردية.

ث - إحكام سيطرة العقل والانقياد له وعدم الإسراف في الخيال، والعقل - عندهم - هو الوحيد صاحب السيادة في الإبداع الأدبي، وينبغي أن تخضع

المشكلات الإنسانية كافة للعقل، ومن ثمّ يشيع روح  
الجدل والمحاكاة في الأدب الكلاسيكي.

ج - تحرر الأديب الكلاسيكي إلى أبعد حد من  
عواطفه وآرائه الخاصة به ليفسح المجال في الملحمة أو  
المسرحية أو القصة لشخصيات العمل حتى لقد وُصف  
الأدب الكلاسيكي بأنه أدب الشخصية، وإذا كان أرسطو  
قد دعا إلى ذلك بالنسبة للملحمة والمسرحية فإن  
الكلاسيكيين قد طبقوا هذا الاتجاه الموضوعي البعيد عن  
الذاتية على الشعر الغنائي كذلك.

#### خصائص الكلاسيكية كما يراها بيير:

ويجمل الناقد الفرنسي "هنري بيير Henri  
Peyre" خصائص المذهب الكلاسيكي في عشر نقاط؛  
خمسة منها تتعلق بالأفكار وخمسة تتعلق بالأسلوب،  
ونشير هنا إلى النقاط التي تتعلق بالأفكار<sup>(١)</sup>:

أ - السمة الأولى هي العقلانية: فالكلاسيكية مولعة  
بالهندسة العقلية والوضوح الفكري.



ب - وصفة الموضوعية تتصل بالعقلانية وإن كانت متميزة عنها، فالشاعر الكلاسيكي في شعره المسرحي لا يغني لنفسه بل يمثل أمام جمهور، ومن ثم فمعاناته ورؤيته الفردية لا مكان لهما في الشعر، إنه يتعامل مع أفكار مشتركة بينه وبين جمهوره وعواطف إنسانية عامة (فلا أدب بدون عواطف).

ت - التزام القواعد: وكثيرا ما انتقدت الكلاسيكية لهذه الخاصية، وقد كان كتاب الشعر لأرسطو عمدة الاتجاه الكلاسيكي، ومعلوم أنه وضع شروطا للكلاسيكية الجيدة استقاها من المسرح اليوناني، وخصوصا من مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس، ومن أهم هذه الشروط وحدة الفعل، وتعرض - في أثناء ذلك - لوحدة الزمان والمكان دون أن ينص عليهما نصًا صريحًا، ولكن الكلاسيكيين الفرنسيين التزموا بما كذلك وانتقدوا كورني حين خرج عليهما. وحجة الكلاسيكيين أن القواعد هي التي تحقق التوازن بين العاطفة والفكر وبين الشاعر والجمهور، وبين مادة العمل الفني وطريقة التعبير، وهذا التوازن - عندهم - هو سر الجمال.

ث - الخاصة الرابعة هي مشابهة الحقيقة: وهذا  
- كذلك - مبدأ أرسطي، بل إن أرسطو قد جعله الصفة  
الجوهرية للفن حين جعل الفنون كلها نوعاً من المحاكاة  
للواقع الخارجي.

### الواقع بين الكلاسيكية والواقعية:

ومن هنا ذهب بروننتير (١٨٤٩ - ١٩٠٦ م) حين  
كان المذهب الواقعي يبسط سلطانه على الأدب الروائي  
والمسرحي إلى أن الأدب الكلاسيكي يمكن أن يكون  
واقعيًا أكثر من الواقعية نفسها، واستشهد بنصوص  
لموليير ولافونتين، ويذهب د. شكري عياد إلى تأييد  
ملاحظة بروننتير ، ويعتقد أن الواقعية إحياء للكلاسيكية.  
واتفاق المذهبين - الكلاسيكي والواقعي - في  
محاكاة الواقع لا يمحو الفروق بينهما؛ فالكاتب الواقعي  
يختار من الواقع ما لا يختاره الكاتب الكلاسيكي الذي لا  
توجد بينه وبين الواقع خصومة من أي شكل من  
الأشكال، وخصومة الحياة - في نظر الكلاسيكي -  
تنشأ من تعارض غير مقصود بين النظم الاجتماعية أو

تعارض الانتماءات في بعض الأحيان، ولذلك فإن الواقع - عنده - واقع مُحيّد.

أما الكاتب الواقعي فبينه وبين الواقع الدُّ الخصام، فهذا الواقع يخضع لنظم تستبد بحرية الفرد وتتحكم في مصيره؛ منها ما هو من صنع الطبيعة، ومنها ما هو من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. ومن هنا فقد يتشابه الكلاسيكي مع الواقعي في تصوير منظر محايد أو شخصية ثانوية، ولكنّ عمليهما مختلفان في الجملة والروح.

ج - الأساس الأخير للمذهب الكلاسيكي هو الأخلاق: والتأثير الخلقي موجود في المذاهب الأدبية جميعها، ولكن الأخلاق - كما يفهمها الكلاسيكيون - هو العرف الأخلاقي المحترم بين طبقة النبلاء، ومن ثم فقد يعمد إلى فضح الأخلاق البرجوازية كما فعل موليير في "البخيل"، في حين أن الكاتب الرومانسي يهاجم الأعراف لأنها ظالمة أو مناقضة للطبيعة، فهو يدعو إلى ثورة للتصحيح الأخلاقي، والكاتب الواقعي يفصح نفاق

الطبقة المتوسطة وجشعها من داخلها ولا يستهزئ بها  
كما يفعل الكاتب الكلاسيكي الذي يشاهدها من الخارج.

### الكلاسيكية العربية:

إذا أردنا استجلاب نموذج لتطبيق الهيكل  
الكلاسيكي، فإننا لا نجد أفضل من شاعر العربية الكبير  
"أحمد شوقي" معبرا عن النماذج التي تحمل خصائص  
هذا الاتجاه الكلاسيكي في العربية؛ فالشاعر ونتاجه  
الشعري يمثل تكوّن مفردات هذا المذهب الفني خير  
تمثيل.

### أحمد شوقي حياته وشعره:

يعد أحمد شوقي من أهم شعراء العرب  
المعاصرين الذي يمثل المذهب الكلاسيكي العربي أفضل  
تمثيل، لذلك يمكننا الاستغناء به نمودجا تطبيقيا على  
المذهب الكلاسيكي؛ اتجاهاته وخصائصه.

هو أحمد بن علي بن أحمد شوقي. أشهر شعراء العصر  
الأخير<sup>(١)</sup>، يلقب بأمير الشعراء، وشاعر الإسلام، وشاعر

الشرق والغرب، كان مولده ووفاته بالقاهرة، كتب عن نفسه: (سمعت أبي يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب)؛ كان جده من الأكراد جاء إلى مصر - شابا - بتوصية أحد الولاة الأتراك إلى "محمد علي الكبير" الذي أحقه بقصره. وقد بدد والده "علي شوقي" ثروته فكفلته جدته لأمه التي أدخلته مدرسة "الشيخ صالح" الابتدائية وهو في الخامسة من عمره.

وقد نشأ "شوقي" في ظل البيت المالك بمصر، وتعلم على يد الشيخ "محمد البسيوني" شاعر الخديوي، وكان قد أخذ ينبوع الشعر يتفجر على لسان "شوقي" فأعجب به أستاذه، وكان هو الآخر يجيد نظم الشعر إلا أنه لم يكن يفهم منه إلا مديح الخديوي توفيق في المواسم والأعياد فدفع تلميذه في هذا الاتجاه، وتعلم في بعض المدارس الحكومية، وفي عام ١٨٨٣م التحق بمدرسة الحقوق - بالرغم من معارضة ناظرها لصغر سنه - وذلك بوساطة القصر الذي كانت تعمل فيه جدته وصيفة.

قضى "شوقي" بمدرسة الحقوق عامين، ثم التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧م، ثم أرسله

الخدوي توفيق سنة ١٨٨٧م إلى فرنسا، فتابع دراسة الحقوق في "مونبلييه" لعامين ثم عامين آخرين في باريس وزار خلال هذه الفترة كثيرا من الأقاليم الفرنسية وإنجلترا والجزائر، واطلع على الأدب الفرنسي، وأقبل على قراءة "فيكتور هيجو" و"دي موسيه" و"لافونتين" و"لامارتين" وترجم للأخير قصيدة البحيرة شعرا.

وعاد إلى مصر سنة ١٨٩١م فعين رئيسا للقلم الإفرنجي في ديوان الخديوي "عباس حلمي"، ثم ندب سنة ١٩٠٦م لتمثيل الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين بـ "جينييف"، لكن الأمر لم يدم لـ "شوقي" بوصفه واحدا من رجالات الدولة، ففي عام ١٩١٥م نفي من مصر بوصفه محسوبا على الخديوي "عباس حلمي الثاني"، لكنه لم يسكت بل نظم قصيدة تحدث فيها عن الحماية التي أعلنتها إنجلترا على مصر وقال فيها: "إن الرواية لم تتم فصولا" فنفاه الإنجليز وختار "إسبانيا" لإقامته حتى أذن له الملك "فؤاد" في العودة في نهاية سنة ١٩١٩م التي قامت فيها ثورة الشعب فسجل أحداثها، وتأجج الوطنية في قصائد عصماء.

ويبدو هذا المنحى بجلاء حتى في رثائه "سعد

زغلول" زعيم تلك الثورة حيث يقول:

وَلَدَ الثُّورَةَ سَعْدٌ حُرَّةً	بِحَيَاتِي مَاجِدٌ حُرٌّ نَمَاهَا
مَا تَمَّتْ غَيْرُهَا نَسْلاً وَمَنْ	يَلِدُ الزَّهْرَاءَ يَزْهَدُ فِي سِوَاهَا
سَالَتْ الْغَابَةُ مِنْ أَشْبَالِهَا	بَيْنَ عَيْنَيْهِ وَمَاجَتْ بَلْبَاهَا
بَارَكَ اللَّهُ لَهَا فِي فُرْعِهَا	وَقَضَى الْخَيْرَ لِمِصْرَ فِي جَنَاهَا
أَوْ لَمْ يَكْتُبْ لَهَا دُسْتُورَهَا	بِالدَّمِ الْحُرِّ وَيَرْفَعُ مُنْتَدَاهَا
قَدْ كَتَبْنَاها فَكَانَتْ صُورَةً	صَدْرُهَا حَقٌّ وَحَقٌّ مُنْتَهَاهَا
رَقْدَ الثَّائِرِ إِلَّا ثُورَةً	فِي سَبِيلِ الْحَقِّ لَمْ تَخْمُدْ جُذَاهَا
قَدْ تَوَلَّاهَا صَبِيًّا فَكَوَتْ	رَاحَتِيهِ وَقَتِيًّا فُرْعَاهَا
جَالَ فِيهَا قَلَمًا مُسْتَنْهَضًا	وَلِسَانًا كُلَّمَا أُعِيَتْ حَدَاهَا
وَرَمَى بِالنَّفْسِ فِي بُرْكَانِهَا	فَتَلَقَّى أَوَّلَ النَّاسِ لُظَاهَا
أَعْلَمْتُمْ بَعْدَ مُوسَى مِنْ يَدٍ	قَذَفَتْ فِي وَجْهِ فِرْعَوْنَ عَصَاهَا
وَطَأَتْ نَادِبَةً صَارِخَةً	شَاهَ وَجْهَ الرِّقِّ يَا قَوْمُ وَشَاهَا
ظَفِرَتْ بِالْكَبِيرِ مِنْ مُسْتَكْبِرٍ	ظَافِرِ الْأَيَّامِ مَنْصُورِ لُؤَاهَا
الْقَنَا الصَّمُّ تَشَاوَى حَوْلَهُ	وَسُيُوفُ الْهِنْدِ لَمْ تَصْحُ ظُبَاهَا

وتعد فترة منفى "شوقي" من أخصب مراحل

شعره وأرقها وألصقها بالحس والوجدان والعواطف

المشوبة تجاه وطنه وقلبه مصر، ومن عيون قصائده في

هذه الفترة قصيدته "الرحلة إلى الأندلس" التي نسجها

منطلقاً من "برشلونة" إليها معارضاً سينية "البحثري"

في إيوان كسرى التي مطلعها:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن ندى كل جيس

يقول "شوقي" في معارضته:

اختلافُ النهارِ والليلِ يُنسي	أذكرُ لي الصباَ وأيامَ أنسي
وصفاً لي ملاءةً من شَبَابٍ	صورتَ من تصوراتٍ ومَسٍّ
عصفت كالصبا اللعوبِ ومَرَّتْ	سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ وَلَذَّةٌ خُلْسِ
وسلاً مصرَ هل سلا القلبُ عنها	أو أسا جرحه الزمانَ المؤسّي
كلّما مرّت الليالي علىه	رققَ والعهدُ في الليالي تُقسي
مُسْتَطَارّاً إذا البواجرُ رنت	أولّ الليلِ أو عوتَ بعدَ جرسِ
راهبٍ في الضلوعِ للسفنِ فطنُ	كلّما ثرنَ شاعهنّ بنقسِ
يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بخيلٌ	ما له مولعاً بمنعٍ وحبسِ
أحرامٌ على بلابله الدو	حُ حلالٌ للطيرِ من كُـلِّ جنسِ
كُلُّ دارٍ أحقُّ بالأهلِ إلّا	في خبيثٍ من المذاهبِ رجسِ
نفسِي مرجلٌ وقلبي شراعٌ	بهما في الدُموعِ سيري وأرسي
وأجعلِي وجهكِ القنارَ ومَجْرا	كِ يدُ الثغرِ بينَ رملٍ ومَكْسِ
وطني لو شغلتُ بالخلدِ عنه	نازعَني إليه في الخلدِ نفسي
وهفا بالفؤادِ في سلسبيلِ	ظمّاً للسوادِ من عينِ شمسِ
شهدَ اللهَ لم يغبِ عن جفوني	شخصُهُ ساعةً ولم يخلُ جسّي



ومن عيون هذه المرحلة - أيضا - قصيدته "أندلسية" التي عارض بها نونية "ابن زيدون"، نثبت منها في هذا المقام مقدمتها التي يتوحد فيها "شوقي" مع طائر الطلح الذي رآه "شوقي" نفسا تشاركه مأساته وحزنه ولوعته، يقول فيها:

يا نائحَ الطلح أشباهَ عوادينا	نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقصّ علينا غير أن يدا	قصّت جناحك جالت في حواشينا
رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا	أخا الغريب وظلاً غير نادينا
كلّ رمته النوى ريشَ الفراق لنا	سهماً وسلّ عليك البين سكيناً
إذا دعا الشوق لم تبرح بمنصّرع	من الجناحين عي لا يليننا
فإن يكّ الجنس يا ابن الطلح فرقنا	إن المصائب يجمعن المصابينا
لم تألّ ماءك تحناناً ولا ظمأ	ولا إذكراً ولا شجوا أفانينا
تجرّ من فنن ساقاً إلى فنن	وتسحبُ الذيلَ ترتادُ المؤاسينا
أساءَ جسمك شتى حين تطلّبهم	فمن لروحك بالنطس المداوينا
أها لنا نازحي أيكٍ بأندلس	وإن حللنا رقيقاً من روايينا
رسم وقفنا على رسم الوفاء له	نجيش بالدمع والإجلال يتنينا

رسم "أحمد شوقي" هذه اللوحة البيانية النفسية

الرائعة ثم مات بعدها ببضع ليال تاركا للتراث الإنساني خلاصة فكره ووجدانه في صورة فن قولي راقى المستوى نذكر منه:

- ١- الشوقيات: وهو ديوان شعره الرئيس في أربعة أجزاء.
- ٢- علي بك الكبير: ألفها وهو نزيل باريس في أكتوبر سنة ١٨٩٣م.
- ٣- عذراء الهند: سنة ١٨٩٧م
- ٤- رواية لادياس: رواية ألفها سنة ١٨٩٩م.
- ٥- شيطان البنّـاؤُر: نشرتها المجلة المصرية سنة ١٩٠١م - ١٩٠٢م.
- ٦- ورقة الآس: ظهرت سنة ١٩٠٤م ضمن روايات (مسافرات الشعب).
- ٧- مصرع كليوباترا: أخرجت سنة ١٩٢٩م.
- ٨- قمبـيز: سنة ١٩٣١.
- ٩- مجنون ليلي: سنة ١٩٣١.
- ١٠- أسواق الذهب: طبع سنة ١٩٣٢م وهو من النثر الفني.
- ١١- عظماء الإسلام: طبعت سنة ١٩٣٢م وهي ملحمة شعرية.
- ١٢- عنتره: سنة ١٩٣٢م.

- ١٣- أميرة الاندلس: ١٩٣٢م.
- ١٤- دول العرب: سنة ١٩٣٢م.
- ١٥- السيدة هدى
- ١٦- البخيلة.
- ١٧- كشكول: جامع القوائد التي لم تتشر، وقوائد  
سهلة للأطفال.
- ١٨- كلمات شوقي: جمعها عبد العال أحمد حمدان.
- ١٩- الشوقيات المجهولة: جمعها د. محمد صبري  
السربوني في جزئين.
- عالج شوقي أكثر فنون الشعر: مديحا، وغزلا،  
ورثاء، ووصفا، ثم ارتفع محلقا فتناول الأحداث  
الاجتماعية والسياسية في مصر والشرق والعالم  
الإسلامي، وهو أول من جود القصص الشعري التمثيلي  
بالعربية وقد حاول قبله أفراد، فنبذهم وتفرّد. وأراد أن  
يجمع بين عنصري البيان: الشعر والنثر، فكتب نثرا  
مسموعا على نمط المقامات فلم يلق نجاحا فعاد إلى  
الشعر.

ومن الثابت أن شوقي لم تكفل له حريته في فترة التصاقه بالقصر والخديوي "عباس حلمي الثاني" على وجه التحديد؛ إذ كان مشدودا بحكم وظيفته إلى القصر وصاحبه، ولكنه مع ذلك حاول أن يفرغ لنفسه ولفنه، فنظم على ألسنة الحيوان شعرا على نسق ما قرأه في الفرنسية للشاعر "لافونتين" في خرافاته "les fables" وحاول محاولة أروع من تلك المحاولة، إذ قرأ عند بعض الشعراء الفرنسيين شعرا تاريخيا رائعا من مثل "أساطير القرون" لـ "فيكتور هيجو"، فرأى أن ينظم على هذا المثال قصيدته الطويلة "كبار الحوادث في وادي النيل" وألقاها في مؤتمر المستشرقين الذي انعقد في سنة ١٨٩٤م، يقول في مطلعها:

هَمَّتِ الْفُلُكُ وَاحْتَوَاهَا الْمَسَاءُ	وَحَدَاها بِمَنْ تُقِلُّ الرَّجَاءُ
ضَرَبَ الْبَحْرُ ذُو الْعُجَابِ حَوَالِي	هَا سَمَاءٌ قَدْ أَكْبَرَتْهَا السَّمَاءُ
وَرَأَى الْمَارْقُونَ مِنْ شَرِّكَ الْأَر	ضُ شَيْبَاكَ تَمُدُّهَا الدَّامَاءُ
وَجِبَالاً مَوَاجِئاً فِي جِبَالِ	تَتَدَجَّى كَأَنَّهَا الظُّلُمَاءُ
وَدَوِيًّا كَمَا تَأْهَبُ الْخَيْ	لُ وَهَاجَتْ حُمَاتُهَا الْهَيْجَاءُ
لُجَّةٌ عِنْدَ لُجَّةٍ عِنْدَ أُخْرَى	كَهَضَابٍ مَاجَتْ بِهَا الْبَيْدَاءُ
وَسَفِينٌ طَوْرًا تَلُوحُ وَحِينًا	يَتَوَلَّى أَشْبَاحُهُنَّ الْخَفَاءُ

نازلات في سيرها صاعدات      كالهوادي يهزهن الحداء  
 رب إن شئت فالفضاء مضيق      وإذا شئت فالمضيق فضاء  
 واستمر شوقي في هذا الاتجاه فنظم فرعونياته  
 المشهورة في النيل وتوت عنخ آمون وقصر أنس الوجود  
 وأبي الهول التي يقول في بعضها:

أبا الهول طال عليك العُسر	وبُغِت في الأرض أقصى العُمر
فيالدة الدهر لا الدهر شَبَّ	ولا أنت جاوزت حد الصغر
إلام ركبك متن الرمال	لطي الأصيل وجوب السحر
تسافر منتقلاً في القرون	فأيان تلقي غبار السقر
أبينك عهد وبين الجبال	تزولان في الموعد المنتظر
أبا الهول ماذا وراء البقاء	إذا ما تطاول غير الضجر
عجبت للقممان في حرصه	على لبدي والنسور الآخر
وشكوى لبدي لطول الحياة	ولو لم تطل لتشكى القصر
ولو وجدت فيك يا بن الصفاة	لحقت بصانعك المقتدر
فإن الحياة ثقل الحديد	إذا لبسته وتبلى الحجر
أبا الهول ما أنت في العضلات	لقد ضلت السبل فيك الفكر
تحيّرت البدو ماذا تكون	وضلت بوادي الظنون الحضر
فكنت لهم صورة الغفوان	وكنت مثال الحجى والبصر
وسرك في حُبيه كَلَمَا	أطلت عليه الظنون استتر
وما راعهم غير رأس الرجال	على هيكل من ذوات الظفر
ولو صوّروا من نواحي الطباع	توالوا عليك سباع الصور

فيا رَبِّ وَجِهْ كَصَافِي النَّمِيرِ      تَشَابَهَ حَامِلُهُ وَالنَّمِيرُ  
 ومد شعره إلى ينابيع الإسلام، فاستقى منها قصائد  
 رائعة في مديح الرسول من مثل الميمية التي عارض  
 فيها بردة " الإمام البوصيري " وقصيدته الرائعة " ولد  
 الهدى " التي يقول فيها:

دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسَطَالَيْسَ لَمْ	يُوصَفُ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ
فَرَسَمْتَ بَعْدَكَ لِلْعِبَادِ حُكُومَةً	لَا سَوْقَةَ فِيهَا وَلَا أَمْرَاءَ
اللَّهُ فَوْقَ الْخَلْقِ فِيهَا وَحْدَهُ	وَالنَّاسُ تَحْتَ لُؤَائِهَا أَكْفَاءُ
وَالدِّينُ يُسَرُّ وَالْخِلَافَةُ بَيْعَةٌ	وَالْأَمْرُ شُورَى وَالْحَقُّ قَضَاءُ
الْإِسْتِرَاقِيُونَ أَنْتَ إِمَامُهُمْ	لَوْلَا دَعَاؤُ الْقَوْمِ وَالْعُلَّوَاءُ
دَاوَيْتَ مُتَثَدِّبًا وَدَاوَوْا ظَفِرَةً	وَأَخَفَّ مِنْ بَعْضِ الدَّوَاءِ الدَّاءُ
الْحَرْبُ فِي حَقِّ لَدَيْكَ شَرِيعَةٌ	وَمِنْ السُّمُومِ النَّاqِعَاتِ دَوَاءُ
وَالْبِرُّ عِنْدَكَ ذِمَّةٌ وَفَرِيضَةٌ	لَا مِثْلَ مَمْنُونَةٍ وَجَبَاءُ
جَاءَتْ فَوَحَّدَتِ الزَّكَاةَ سَبِيلَهُ	حَتَّى اتَّقَى الْكُرْمَاءُ وَالْبُخْلَاءُ
أَنْصَقْتَ أَهْلَ الْفَقْرِ مِنْ أَهْلِ الْغِنَى	فَالْكَُلُّ فِي حَقِّ الْحَيَاةِ سَوَاءُ
فَلَوْ أَنَّ إِنْسَانًا تَخَيَّرَ مَلَأَةً	مَا اخْتَارَ إِلَّا دِينَكَ الْفَقْرَاءُ

كما استقى في شعره أحياناً من ينابيع العروبة،  
 وكل ذلك معناه أنه يريد الانطلاق من قيود القصر  
 وصاحبه والتخليق في آفاق أوسع وأرحب.

وعندما رجع "شوقي" إلى مصر بعد النفي وجد أرضها تخضبها دماء شبابنا في ثورتنا الوطنية الأولى، ولم تلبث حريتنا أن ردت إلينا، كما ردت حرية "شوقي" إليه. ومن هنا تبدأ الدورة الثانية في حياته الأدبية فإنه لم يعد يفكر في القصر ولا في وظيفته فيه، فقد أصبح حرا طليقا، وهيا له ثراؤه أن ينعم إلى أقصى حد بهذه الحرية، فخلص لفنه ولشعبه وأخذ يغنيه أغاني وطنية رائعة. ولم يكد يبدأ هذه الأغاني حتى بذ حافظا الذي كان يتفوق عليه في هذا المجال قبل الحرب وقبل توظيفه في دار الكتب المصرية، ومرجع ذلك أن فنه كان أروع من فن "حافظ"، فلما اتجه به إلى تصوير عواطفنا الوطنية وحياتنا السياسية بلغ من ذلك الغاية التي لا تمتد إليها الأعناق.

ولم يغن مواطنيه وحدهم أهواءهم وعواطفهم السياسية، بل أخذ يغني الشعوب العربية أهواءها وعواطفها القومية، وله في ثورات سوريا على الفرنسيين قصائد باهرة. ولا نبالغ إذا قلنا إنه كان بشيرا بفكرة

الجامعة العربية وأن العرب جسم واحد إذا اشتكى منه  
عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى.  
ومن قوله في هذه المعاني مخاطبا أبناء العروبة  
في قصيدته "دمشق " :

وَأَنْ يَبِينَ عَلَى الْأَعْمَالِ إِتْقَانُ	الْمُلْكُ أَنْ تَعْمَلُوا مَا اسْتَطَعْتُمْو عَمَلًا
لِمَطْلَبٍ فِيهِ إِصْلَاحٌ وَعُمْرَانُ	الْمُلْكُ أَنْ تُخْرِجَ الْأَمْوَالُ نَاشِطَةً
وَتَحْتَ عَقْلٍ عَلَى جَنْبِهِ عِرْفَانُ	الْمُلْكُ تَحْتَ لِسَانٍ حَوْلَهُ أَدَبٌ
تَقَرَّقَتْ فِيهِ أَجْنَسٌ وَأَدْيَانُ	الْمُلْكُ أَنْ تَتَلَفُوا فِي هَوَى وَطَنٍ
وَالنَّصِيحُ خَالِصُهُ دِينٌ وَإِيمَانُ	نَصِيحَةٌ مِلُّوْهَا الْإِخْلَاصُ صَادِقَةٌ
أَوْ حِكْمَةٌ فَهِيَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ	وَالشَّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِقَةٌ
وَتَحْنُ فِي الْجُرْحِ وَالْآلَامِ إِخْوَانُ	وَتَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْفَصْحَى بَنُو رَحِمٍ

ومن ذلك قوله في قصيدته "تحية الشرق" التي  
ألقيت في دار الأوبرا الملكية في حفلة افتتاح مؤتمر  
تكريمه الذي انعقد فيها:

ق وَكَانَ الْعَزَاءُ فِي أَحْزَانِهِ	كَانَ شِعْرِي الْغِنَاءُ فِي فَرْحِ الشَّرِّ
حُ وَأَنْ تَلْتَقِيَ عَلَى أَشْجَانِهِ	قَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُؤَلِّقَنَا الْجُرِّ
لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عُمَانِهِ	كُلَّمَا أَنْ بِالْعِرَاقِ جَرِيحٌ
تَتَنَزَّى اللَّيْثُ فِي قُضْبَانِهِ	وَعَلَيْنَا كَمَا عَلَيْكُمْ حَدِيدٌ
كُلُّنَا مُشْفِقٌ عَلَى أَوْطَانِهِ	نَحْنُ فِي الْفَقْهِ بِالْدِّيَارِ سَوَاءٌ



بهذا استحق "شوقي" أن يكون أمير الشعراء  
 وشاعر العروبة والإسلام والمبدع الذي أسدل أستارا  
 كثيفة على أقرانه من الشعراء الذين عاصروه، ولم يكن  
 في وسع هؤلاء الشعراء إلا أن يقرؤا تنصبيه اميرا عليهم  
 راضين مقتنعين كما يبدو في قول "حافظ إبراهيم":

بشعر أمير الدولتين ورجعي	بلايل وادي النيل بالمشرق اسجعي
يراعة شوقي في ابتداء ومقطع	أعدي على الأسماع ما عرّدت به
إذا ما نبا العسال في كف أروع	براهما له الباري فلم ينب سئها
مواقع صيب الغيث في كل بلقع	مواقعها في الشرق والشرق مجذب
وفود المعاني خشعا عند خشع	لديها وفود اللفظ تنساق خلفها

ثم يخاطبه قائلا:

وهذي وفود الشرق قد بايعت معي	أمير القوافي قد أتيت مباحيا
على ساكني النهرين وأصدح وأبدع	فغن ربوع النيل وأعطف بنظرة
ومرعى المها من سارحات ورتع	ولا تنس جدأ إنها منبت الهوى
نصيباً من السلوى وقسم ووزع	وحى ذرا لبنان وأجعل لتوئس
وفي الشعر زهد الناسك المتورع	ففي الشعر حث الطامحين إلى العلا
كما روع الأعداء بيت لأشجع	وفي الشعر ما يغني عن السيف وقعة
وأنت لري النفس أعذب منبوع	وفي الشعر إحياء النفوس وريها
وأفئدة شدت إليها بأنسوع	فنبه عقولاً طال عهد رقادها
وأنت لها يا شاعر الشرق فادفع	فقد غمرت محنة فوق محنة
على النفع فاستنهض بيانك وأنفع	وأنت بحمد الله ما زلت قادراً

وَحَذَّ بِزِمَامِ الْقَوْمِ وَأَنْزَعَ بِأَهْلِهِ  
وَقَفْنَا عَلَى النَّهْجِ الْقَوِيمِ فَإِنَّا  
مَلَأْنَا طِبَاقَ الْأَرْضِ وَجَدًّا وَلَوْعَةً  
وَمَلَّتْ بَنَاتُ الشَّعْرِ مِنَّا مَوَاقِفًا  
وَأَقْوَامُنَا فِي الشَّرْقِ قَدْ طَالَ نَوْمُهُمْ  
تَغَيَّرَتِ الدُّنْيَا وَقَدْ كَانَ أَهْلُهَا  
إِلَى الْمَجْدِ وَالْعَلْيَاءِ أَكْرَمَ مَنَزَعٍ  
سَلَكْنَا طَرِيقًا لِلْهُدَى غَيْرَ مَهِيَعٍ  
بِهَنْدٍ وَدَعْدٍ وَالرَّيَابِ وَبَبْوَزَعٍ  
بَسِيطِ اللَّوَى وَالرَّقْمَتَيْنِ وَلَعْلَعٍ  
وَمَا كَانَ نَوْمُ الشَّعْرِ بِالْمُتَوَقَّعِ  
يَرُونَ مَتُونِ الْعَيْسِ أَلَيْنَ مَضْجَعِ

### ثانيا: المذهب الرومانسي

يمثل المذهب الرومانسي حركة رد الفعل العنيف ضد المدرسة الكلاسيكية، ومن أسباب هذه الثورة الانقلاب الصناعي الذي حدث في أوروبا، وسيادة الآلة دون الإنسان، وظهور الطبقة الوسطى وتطلعها إلى تنفيذ القوانين الاجتماعية لصالحها.

وقد شهد القرن الثامن عشر الميلادي تحولا كبيرا في الأفكار، مما زعزع ثقة الناس في الكلاسيكية، فتحولوا عنها طالبين فكرا جديدا لا يعد مذهباً أدبياً وحسب، بل يريدونه مذهباً اجتماعياً كذلك.

وقد ارتبطت هذه الحركة الداعية للتغيير بالثورة الفرنسية التي قامت ١٧٨٩ م.

وكلمة romantic مأخوذة - في أصلها اللغوي - من roman التي كانت تدل في العصور الوسطى على قصص المخاطرة والمغامرات سواء أكانت شعرا أم نثرا، ولم تكن تدل بطبيعة الحال على مذهب جديد يدعو إليه أعداء الكلاسيكية، ولذلك لم تكن هذه التسمية محل رضى من الشاعر الكبير فيكتور هوجو، فكان يقول بأنها تسمية خالية من المعنى، وكان يعرف الرومانسية بأنها مبادئ الثورة في فرنسا قد طبقت على الأدب لأنها تحقق الحرية وتؤكد الإخاء والمساواة.

#### رواد الفلسفة الرومانسية:

وقد اعتمدت الرومانسية على فكرة فلسفية شأنها - في ذلك - شأن الاتجاهات الأدبية والفنية الأخرى، ومن فلاسفة الاتجاه الرومانسي جان جاك روسو (١٧٢٢ - ١٧٨٧ م) وكذلك فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م). أما روسو فإنه كان يدعو في فلسفته وفكره النظري إلى العودة للطبيعة، ولا أحد يسلبه حريته وحقه في المساواة، لهذا عاش في كوخه الصغير سعيدا، لا

يحمل لغيره من البشر إلا الحب، لكنه عندما وجد نفسه في المجتمع يفرض عليه تبادل المصلحة مع الآخرين أحس بالأثرة والأنانية، فتمت فيه غريزة الملكية والحرص على ما في يده، واندفع للحصول على أكثر من حاجته، ومن هنا دعا روسو إلى الثورة على المجتمع القائم وقوانينه الجائرة، ودعا إلى الحرية الفردية والمساواة.

وشاركه فولتير في هذه الدعوى؛ فكان ثائرا على التقاليد القائمة، وكان يرى ضرورة الاعتماد على المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان مجردا من روح التقليد، ويشترك روسو في الدعوة للحرية والمساواة من ناحية، وإلى الإيمان بالسعادة الإنسانية في الطبيعة الفطرية، كذلك كان يدعو إلى الاعتماد على الطبقة الوسطى وإثبات حقها في الحياة.

وقد كان "كأنت" كذلك من رواد الفلسفة المثالية التي بُنيت عليها مبادئ الاتجاه الرومانسي (١٧٢٤ - ١٨٠٤ م) وقد أرسى أسس الفلسفة المثالية التي تعتمد على العاطفة وتناهض الاتجاه العقلي، وتعتدّ بالإنسان

بوصفه غاية في ذاته، وقد أوضح لنا أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق بينه وبين الحكم العقلي والأخلاقي، لأنه ليس صادرا عن أفكار مجردة، وإنما يصدر عن ذوق، ولما كان الشيء الجميل متعة لا غاية لها، وتلك المتعة أساس حكم ذاتي انتفى الحكم العقلي وتغيرت النظم الجمالية تغيرا، وفي سبيل تحقيق هذا الجمال المثالي اهتم "كانت" بالشكل اهتماما بالغادون المضمون أو الفكرة، وكانت غاية "كانت" في هذه الدعوة تجريد الفن من القيود التي تعرض عليه من خارجه، وتعوق الخيال الذي ينبغي أن ينطلق ويهيئ للرومانسي فرصة الاستمتاع بعالمه المثالي البعيد عن الاتجاه العقلي والوضعية الواقعية.

لا شك في أن هذه القاعدة الفلسفية المثالية والاتجاه إلى العاطفة والذات بعيدا عن الفلسفة التي أنشأت الكلاسيكية قد أوجدت نقادا استوحوا هذه الأفكار، وأسسوا عليها اتجاهاتهم النقدية في شتى أنحاء أوروبا، وإن كانت قد تركزت بصفة خاصة في فرنسا، فوجدنا أمثال شاتوبريان (١٧٦٦ - ١٨٤٨م) وكذلك سانت بييف

(١٨٠٤ - ١٨٦٩ م) ثم نجد م. ديستال في ألمانيا تعتنق هذا الاتجاه المثالي وتطبقه في كتابها المشهور "من ألمانيا".

وقد تعددت الرومانسيات في بلاد أوروبا المختلفة واختلفت أشكالها من بلد لآخر، وقد برز مثل هذا عندما ظهرت الرومانسية في عالما العربي؛ فقد أصبح لها طابع خاص يمكنا من أن نقول: لقد نشأت رومانسية عربية مثلما نشأت رومانسية أوروبية؛ إنجليزية أو فرنسية أو ألمانية<sup>(٧)</sup>.

#### خصائص المذهب الرومانسي:

وعلى الرغم من هذا فإن الثابت أن هناك خصائص عامة يقوم عليها الاتجاه الرومانسي، ولا يكاد يوجد اختلاف بينها في أي قطر من الأقطار؛ نوجزها فيما يأتي:

١ - الحرية الكاملة في التعبير، وعلى هذا لم يعد الأديب مطالباً بأي التزام أخلاقي أو ديني أو اجتماعي، بل هو يعبر عن نفسه تعبيراً يتحلل فيه من كل رابطة،

ومن المفترض أنه يستوحى في ذلك عاطفته لا عقله، وهذا ما يدعو إلى وجود الخاصية التالية للاتجاه الرومانسي.

٢ - عدم وجود موضوعات محددة بخلاف ما كان سائدا في الاتجاه الكلاسيكي، وقد أصبحت الحياة صالحة بكل ما فيها أن تكون موضوعا للشعر، وذلك انطلاقا من رؤية الشاعر الذاتية.

٣ - يتجه الأديب اتجاها عاطفيا يعبر فيه عن مشاعره أكثر مما يعبر عن أفكاره، وقد أصبح الاتجاه إلى القلب عند الرومانسيين اتجاها ثابتا يثبت فيه الشاعر أحاسيسه واعتمالاته النفسية بحرية مطلقة دون التقيد بأية قيود.

٤ - عدم التقيد بنماذج معينة لمحاكاتها أو السير على هداها، فالرومانسية تنفر من التقليد نفورا شديدا، وتدعو إلى التعبير الذاتي الذي لا ينطوي تحت متابعة لفن أو لشخصية.

٥ - أصبح للاتجاه الرومانسي موقف خاص من المجتمع؛ فهو - في رأيهم - مجتمع تملؤه الشرور

ويتمنون أن يترفخوا عنه، لهذا فهم يتهربون من مواجهة واقعهم وحقائقه متعلقين بالمثالية التي لا توجد في مجتمع حقيقي معيش فعلا، وإنما هي مدينة فاشلة متخيلة بناها الفلاسفة بأفكارهم، ولم يستطيعوا إيجادها في الحقيقة، ومحال أن يستطيع الإنسان المعاصر أن يحقق هذا الوجود المثالي في أي مرحلة من حياته.

وهذا الهروب من الواقع الاجتماعي إلى المدينة المثالية الفاضلة - اليوتوبيا - يمكن أن يكون لغير اليوتوبيا، فيهرب الإنسان إلى عالم الطفولة، حيث البراءة والطهر والنقاء، أو العالم المثالي الذي يطمح إليه الرومانسيون.

وقد يكون الهروب من هذا الواقع المعيش إلى الطبيعة - كذلك - وفيها يجد الرومانسي ملاذه في عالم مثالي لم تزيفه الرغبات الدنيئة التي تسود المجتمع، ولهذا يلجأ إليها كلما أحس ألما في واقعه الاجتماعي، ومن ثم كان التعبير عن الطبيعة والامتزاج بها والحلول فيها جزءا مهما في الفكر الرومانسي.



فالشاعر الرومانسي لا يصف الطبيعة من خارجها أو من حيث هي، لكنه يتغلغل فيها ويغوص في أعماقها، ويحس نفسه من خلال رموزها، فيمكن القول: إنه يتّحد اتحاداً صوفياً مع الطبيعة حيث يقول: "أنا الطبيعة والطبيعة أنا" ويرى في كل جزئياتها ومفرداتها بعض حالات نفسه؛ فقطرات الندى في الصباح قد تكون دموعه، وسواد الليل في المساء قد يكون حزنه، وعلى هذا النحو يأخذ في مناجاة الطبيعة ليدلنا على هذا التبادل بينه وبينها.

٦ - ملازمة النزعة الثورية للرومانسي منذ بداها  
ثائراً على الاتجاه الكلاسيكي بدايةً، فالرومانسي متمرّد بطبعه يثور على كل ما يعهده في مجتمعه ولا يرضى به، ومن ثم تولّد الصراع الدائم بين المثال والواقع عند الرومانسي.

ولما كان أنصار الاتجاه الرومانسي يثورون على كل ما يؤمن به أنصار الاتجاه الكلاسيكي توقعنا رفضاً لكل ما ينادي به الكلاسيكيون؛

أ - فإذا كان الكلاسيكيون قد أهملوا شأن الشعر الغنائي وأعلوا من شأن الشعر الدرامي جعل الرومانسيون اهتمامهم الأول منصبا على الشعر الغنائي خاصة، لأنه يتفق مع اتجاههم ويتسع للاتجاه الذاتي الفردي، ومن ثم أهمل الرومانسيون مجال الشعر الملحمي لما به من موضوعية تتناقض مع الذاتية والفردية.

ب - وإذا كان الاتجاه الكلاسيكي لا يقيم وزنا ذا بال للخيال قاصداً أجنحته فإن الاتجاه الرومانسي يحتفل بالخيال احتفالا كبيرا ويطبق له أجنحته ليخلق كيفما شاء.

ت - وإذا كان الكلاسيكيون يعتمدون على الجمود والنقل في أساليبهم وصورهم الفنية فإن الرومانسيين يثورون على جمود الأسلوب وتكرار الصورة الشعرية، ويميلون إلى المرونة الكاملة والتجديد، بل يجعلون الصورة المبتكرة أساسا لفن الشعر عندهم.

ث - وإذا كان الكلاسيكيون يتوجهون إلى الطبقة العالية ويعنون بشخصيات طبقة الخاصة ونماذجها، فإن الرومانسيين يتوجهون إلى الطبقة الوسطى والنماذج

الشعبية، وأُحييت لأول مرة التراث الشعبي أو الفولكلور الذي كان الكلاسيكيون لا يقتربون منه، ولا شك في أن الرومانسيين قد نادوا بالعدالة الاجتماعية بعدما فُقدت هذه العدالة بسبب النظام الطبقي القديم الذي كانت الكلاسيكية تباركه، وبسبب تمسك الكلاسيكيين بالأعراف الاجتماعية والنقائيد التي تمنع الثورة وترفض تطُّع الطبقة الشعبية إلى احتلال مكان سادتهم.

#### مآخذ على المذهب الرومانسي:

تجدر الإشارة - بعد هذا - إلى أن الاتجاه الرومانسي قد وُوجه بعدد من الاتهامات؛  
أ - منها اتهام أتباعه بالانعزال عن المجتمع أو ما يسمى بالبرج العاجي الذي يعتصم فيه الرومانسي بمثاليته بعيدا عن واقع مجتمعه، وإن هذا الرومانسي فعل هذا تعبيراً عن الفردية والذاتية.  
لا يمكننا التسليم بهذا الاتهام على إطلاقه: فلو نظرنا في كتابات الرومانسيين - غربيين وعرباً - وجدنا كثيراً منهم قد اتصلوا بالفعل مع مجتمعهم ولم ينفصلوا

عنه ولم ينعزلوا هذا الانعزال التام المشار إليه سلفاً؛ فنجدهم يتناولون عدداً من قضايا مجتمعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، هذا على الرغم من أنهم كانوا يتعاملون مع هذه القضايا من منظور ذاتي فردي.

ب - اتهم الرومانسيون بأنهم يعنون بالشكل أكثر من المضمون، وهذا اتهام غير صحيح كذلك؛ لأن الرومانسيين يجعلون الشكل جزءاً لا يتجزأ من المضمون، فالعمل الإبداعي - عندهم - نسيج واحد ووحدة واحدة بين الفكر والمشاعر، فلم تعد الصورة حلية إضافية يستخدمها الشاعر، بل يوظفها الرومانسي لخدمة المضمون.

ت - اتهم الرومانسيون بأنهم يتحدثون عن أنفسهم بوصفهم فوق عامة الناس وأعلى من البشر العاديين، وأخذ عليهم أنهم يتوجهون إلى أجيال يخاطبونها في أحلامهم، والرومانسيون ليسوا بهذا الوصف دائماً؛ بل إن كثيراً منهم يتحدث عن نفسه فيصفها بالعجز والضعف والقصور ولا يرى فيها شيئاً أسمى من نفوس الآخرين.

ث - اتهموا بأنهم يشغفون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه فيبثون في الناس روح الهزيمة والتشاؤم، وينشرون السوداوية واليأس، وهذا الاتهام قد يكون صحيحا لأننا قلما وجدنا شاعرا رومانسيا متفائلا، والشاعر الرومانسي - في أغلب الأحيان - متشائم حزين يتمنى الموت خلاصا من شرور مجتمعه الواقعي المعيش.

#### الرومانسية في الأدب العربي:

إن هذه الإشارات التي اختصرنا بها تقديم الاتجاه الرومانسي في أوروبا لا تختلف كثيرا عما كان سائدا في عالمنا العربي؛ فوجدنا هذه السمات عينها سائدة في المدارس الرومانسية العربية، شعراء جماعة الديوان وشعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر ومن قبل هؤلاء خليل مطران.

وقد حاول شعراء جماعة الديوان أن يصبوا آراءهم النقدية في كتاب "الديوان" التي شرع في كتابته

كل من العقاد والمازني، غير أن خطتهما لم تشأ أن تتم على الوجه الذي كنا نرجوه لها؛ فلم تخرج المطبعة من كتاب الديوان إلا جزءين وكانت النية منعقدة على إخراج عشرة أجزاء، ومن ثم فلم تتح لآرائهما البناء أن تخرج في عمل متكامل، اللهم إلا ما يستطيع القارئ أن يستخلصه من ثنايا ما كان يكتب الناقدان من مقالات نقدية.

وتكاد تنحصر حملات النقد التي شنتها العقاد والمازني على أنصار القديم في مسألتين<sup>(٨)</sup>؛

١ - ذلك البناء التقليدي للقصيدة العربية الذي كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح.

٢ - شعر المناسبات الذي لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية، ولم يكن يستجيب لما يجيش في الصدر بقدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابي.

على أن أبرز نقطة أثارها هذه الجماعة والتي تعد بحق نقطة تجمع تتبلور عندها جميع النقاط التي أثارت

في ذلك الوقت، وهذه النقطة هي: قضية وحدة القصيدة -  
الوحدة العضوية - لأن من يدعو إلى هذه الوحدة للقصيدة  
لابد أن يدعو بطبيعة الحال إلى نبذ البناء التقليدي  
للقصيدة القديمة، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعرية  
التي يستجيب فيها الشاعر لموقف عاطفي واحد.

وعلى الرغم من أن وحدة القصيدة لم تتضح  
صورتها عند المعاصرين لحركة النقد التي تزعمها  
شعراء الديوان ولم تظهر في شعر هذه المرحلة إلا  
متأخراً فإننا نقرر أن مقالات العقاد والمازني تمثل أول  
حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم،  
ذلك النظام الذي عجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية  
محددة للوجود من خلال تصويره الفني اللهم في بعض  
مقطوعات قليلة عند أبي العلاء والمتنبي<sup>(٩)</sup>.

## أثر جماعة الديوان:

وبالنسبة للأثر الفني الذي خلفته هذه الجماعة على الشعراء من بعدها، فإن الثابت - من كلام هؤلاء ومن نحأ نحوهم من شعراء أبولو - أن الهوة بين شعرهم والشعر العربي القديم لم تكن بعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإنهم قد حققوا تغييراً جوهرياً تبدو ملامحه مجملّة في النقاط الآتية:

أ - تخلص الشعراء إلى حد كبير من شعر المناسبات الذي كان يعتمد على بريق الألفاظ وزخرفة العبارة، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازني عندما عرف الشعر بأنه: "خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً"<sup>(١٠)</sup>

ب - تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة من التخفف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة؛ فتبرز - في بعض شعرهم - القافية المزدوجة التي تتجدد في كل بيتين، والقافية المتجاوبة التي تتفق في البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى،



بل ظهر - عندهم - الشعر المرسل المتحرر من القافية  
تماماً.

ت - ظهور بعض ملامح المذهب الرومانسي عند  
طائفة من شعراء الديوان وأبولو؛ فغلبت عليهم نزعة  
الألم والقلق والأنين والشكوى من الحياة والتبرم بمحنها.  
ويؤكد وجود هذه النزعة عند المازني في قوله  
يصف رجل العصر:

يَتَلَقَّكَ بِالطَّلَاقِ والبشْـ	ر وفي قلبه قُطُوبُ العداءِ
كالسَّرابِ الرِّقْراقِ يَحْسِبُهُ الظَّمْ	أَنْ ماءً وما به من ماءِ
عاجِزُ الرَّأْيِ والمروءَةِ والنَّقْـ	س ضئيلُ الآمالِ والأهواءِ
أَلِفَ الدَّلِّ فاستَنَامَ إِلَيْهِـ	وتباهى به على الشَّرَفاءِ
يَسْجُجُ الزُّورَ والأباطيلَ نَسْجاً	والأكاذيبُ ملجأَ الضَّعفاءِ

ث - تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلاً حياً فلم تعد  
الطبيعة منفصلة عن تجربته الذاتية، وإنما غدت مفردات  
الطبيعة ومظاهرها رموزاً لحال الشاعر ومرآة عاكسة  
لوجدانه، وهذا ما تبرزه قصيدة "المساء" لخليل مطران  
التي نظمها ١٩٠٢ م. وكان عليل الجسم مدنفًا بحبه  
الضائع، وقد خلع - في هذه القصيدة - على البحر

وأواجه وصخوره كثيرا من الظلال الكئيبة وما انتابه  
من أوجاع وآلام:

ولقد ذكرتُك والنَّهارُ مُـودَّعٌ	والقلبُ بينَ مهابةٍ ورجاءٍ
وخواطري تبدو تُجاهَ نواظِـري	كَلَمَى كداميةِ السَّحابِ إزائي
مُتَقَرِّدٌ بصِبابتي، متفـرِّدٌ	بِكَابَتي، متفرِّدٌ بعنائِي
شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطري	فُجِيبُنِي بِرياحِ الهَوَجاءِ
ثاو على صخرِ أصمٍّ وليتَ لي	قلبا كهذي الصخرةِ الصَّمماءِ
ينتابُها موجٌ كموجِ مَكَارِهي	ويَقْتُها كالسَّقمِ في أعضائي
والبرَّ حَقائِقُ الجَوائِبِ ضائقٌ	كَمَدًا كصدري ساعةِ الإِساءِ
تَغْشَى البرِّيَّةَ كدرةً وكائِها	صَعَدَتْ إلى عَيْنِي من أحشائي
والأفقُ مُعْتَكِرٌ قريحَ جَفْئِه	يُغْضِي على الغمراتِ والأفْءاءِ

#### أثر شعراء المهجر:

إذا كانت هذه هي الحال الفنية والموضوعية عند  
شعراء الديوان وأبولو، فإن شعراء المهجر قد أضافوا  
كثيرا للشعر العربي، ومن أهم هذه الإضافات التي جاء  
بها شعراء المهجر إلى الشعر العربي ما يأتي<sup>(١)</sup>:

أ - غلبة الإيحائية على التعبير الفني في القصيدة،  
مما نقل الشعر العربي القديم من مفهومه الموروث إلى  
مفهوم جديد أشبه بما ذهب إليه أفلاطون الذي كان يضع

الشاعر في مصافّ النبي، وقد ساعدت هذه الإيحائية على تقليل الجهد الصناعي في القصيدة وعلى الاعتماد على الخيال المترابط والوحدة العضوية في القصيدة.

ب - امتداد هذه الإيحائية إلى النثر العربي؛ فأصبح نثر جبران خليل جبران كالشعر قادرا على بثّ الحياة في الكلمة النثرية سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية، وقد أدى هذا إلى خلق نوع من التعبير النثري يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفق التعبير تلقائيا، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي شيئا واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموروث.

ت - اختفاء النغم الخطابي في شعر هذه المدرسة وتحوله إلى غنائية صافية يمتزج فيها الإحياء بالفكرة العقلية، وتتعطل فيها أساليب الذاكرة وأسس الماضي الموروثة.

ث - التخفيف من شدة سلطة الوزن الواحد والقافية الموحدة على الشعر؛ فقد كان إخلاص الشاعر لشعره واستغراقه في فكرته وثورته على القديم أقوى من

عوائق الوزن والقافية، فقد تواءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون ونجحت في تطويع النغم الشعري وتلوينه.

ج - بقدر ما خاض شعراء المهجر في فلسفة الكون وحقائق النفس، بقدر ما حرصوا على أن تكون الفكرة الفلسفية عارية عن الجمال ومجردة من اللحن أو خالية من الصورة، بل استطاعت بعض قصائدهم أن تجمع بين روعة الحقيقة ودقة الإفصاح وجمال النغم وعذوبة الوقع على حد قول شاعرهم ميخائيل نعيمة<sup>(١٢)</sup>.

ح - ظهرت آثار الثقافات المختلفة في شعر هذه المدرسة؛ فتأثرت برمزية الكتاب المقدس، والتقت أفكار جبران خليل جبران بأفكار نيتشه، وشابحت أحلامه أحلام ويليام بليك، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية التي استمدوا معظمها من قراءتهم لمتصوفي العرب.

**البلاد المحجوبة لجبران:**

ومن أهم النماذج المعبرة عن شعر مدرسة المهجريين قصيدة جبران خليل جبران "البلاد المحجوبة" التي يستهلها بحوار مع نفسه يدعوها فيه إلى الفرار من ذلك العالم الذي لم يعد يأنس فيه إلى صديق، ولم يعد يستشعر فيه معنى من معاني الألفة أو رابطة من روابط المودة بينه وبين الناس، فإن كل شيء قد أمسى غريبا على عقله وروحه حتى كأنه من مادة غير مادة الناس ومن جوهر غير جوهرهم، مما جعله يسأم الحياة ويملّ العيش في ذلك العالم المفعم بالهموم والمآسي والأحزان.

وقد اختلطت المعاني في هذا العالم واضطربت طبائع الأشياء، فأصبح الألم يأتي من موارد اللذة، وباتت صور الشر تكمن وراء مظاهر الخير، ومع هذا فقد اصطنع الشاعر الصبر، لكنه لم يلبث أن اتخذ ثوبا فالتهب واحترق حتى أصبح يتردّى بالرماد، وجعله عند نومه وسادا فتحول هشيما وقتادا.

ولهذا كله فإن الشاعر يهيم مع أحلامه باحثا عن بلاده التي حجت منذ الأزل، إنه يبحث عنها في كل

مكان ويجول وراءها في كل مجال حتى يضنيه البحث  
ويفتقد الدليل، فلم يجد بدا من السؤال والتساؤل عن هذا  
العالم الذي يبحث عنه.

لكنه بعد تجواله وسؤاله يفيق على حقيقة مرة؛  
وهي أن ضالته المنشودة لا وجود لها في مكان بذاته في  
دنيا الناس، لكنها كامنة في أعماق الأرواح نورا يبدد  
ظلام اليأس وفي أعماق الصدور وقلبا ينبض بأسمى  
معاني الحياة<sup>(١٣)</sup>.

يقول جبران في قصيدته<sup>(١٤)</sup>:

هو ذا الفجرُ فقومي ننصرفْ	عن ديار ما لنا فيها صديقْ
ما عسى يرجو نباتٌ يختلفْ	زهرة عن كلِّ وردٍ وشقيقْ
وجديدُ القلبِ أنى يأتلفْ	مع قلوبِ كلِّ ما فيها عتيقْ
هو ذا الصبحُ يُنادي فاسمعي	وهلمِّي تفتقي خطواته
قد كفانا من مساءٍ يدعي	أنَّ نورَ الصبحِ من آياته
قد أقمنا العمرَ في وادٍ تسيرْ	بين ضلعيهِ خيالاتُ الهمومْ
وشهدنا اليأسَ أسراباً تطيرْ	فوقَ منثنيهِ كعقبانِ وبومْ
وشربنا السقمَ من ماءِ الغديرْ	وأكلنا السمَّ من فجِّ الكرومْ
ولبسنا الصبرَ ثوباً فالتهبْ	فغفونا نتردَّى بالرَّمَادْ
وافترشناه ساداً فانقلبْ	عندما نمنا هشيماً وقتادْ

\*\*\*\*\*

يا بلادًا حُجِبَتْ مِنْذُ الْأَزَلِّ	كيفَ نرجوكِ ومن أين السَّبِيلُ؟
أيَّ قَفَرٍ دُونَهَا أَيَّ جَبَلٍ؟	سورُها العالِي، ومن أين الدَّلِيلُ
أَسْرَابٌ أَنْتِ أَمْ أَنْتِ الْأَمَلُ	في نفوسٍ تَتَمَنَّى المُسْتَحِيلُ
أَمْنًا يَتَهَادَى فِي الْقَلْبِ	فإذا ما اسْتَيْقَظَتْ وَلَى المَنَامُ
أَمْ غُيُومٌ طَفَنَ فِي شَمْسِ الْغُرُوبِ	قَبْلَ أَنْ يَغْرُقَنَّ فِي بَحْرِ الظُّلَامِ

\*\*\*\*\*

يا بلادَ الفِكْرِ يا مهدَ الأَلَى	عَبَدُوا الْحَقَّ وَصَلُّوا لِلْجَمَالِ
ما طَلَبْنَاكَ بِرُكْبٍ أَوْ عَلَى	مَتَتْنِ سَفْنٍ أَوْ بِخَيْلٍ وَرَجَالِ
لَسْتُ فِي الشَّرْقِ وَلَا الْغَرْبِ وَلَا	فِي جَنُوبِ الْأَرْضِ أَوْ نَحْوِ الشَّامِ
لَسْتُ فِي الْبَرِّ أَوْ تَحْتَ الْبَحَارِ	لَسْتُ فِي السَّهْلِ أَوْ الْوَعْرِ الْحَرَجِ
أَنْتِ فِي الْأَرْوَاحِ أَنْوَارٌ وَنَارِ	أَنْتِ فِي صَدْرِي فُؤَادٌ يَخْتَلِجُ

### ثالثاً: المذهب الواقعي

إذا كان الاتجاه الرومانسي قام مناقضا للاتجاه الكلاسيكي وهادما لأصوله بوصفه ثورة على التقاليد، فإن الاتجاه الواقعي - كذلك - نشأ ليكون خط الدفاعي

المقابل لطغيان الاتجاه الرومانسي المعتمد على الذاتية التي تصل بالمبدع إلى البرج العاجي أو التوقع داخل قضايا النفسية الفردية بعيدا عن قضايا المجتمع والواقع المعيش.

لقد ساعدت مجموعة من الظروف على تغيير المسار الفكري الذي يسير فيه الأدب العربي الحديث، وكان ذلك تحديدا بعد الحرب العالمية الثانية، وتتمثل أهم هذه الظروف فيما يأتي:

أ - إحساس الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة بعدما عايشته من أهوال الحرب، وتناولت هذه الرغبة في تغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء.

ب - انتشار الشيوعية والفكر الاشتراكي باعتباره نافذة جديدة يطلون منها على الحياة بعد أن كانت مغلقة في وجوههم، وخاصة في عالمنا العربي.

ت - ساعدت الحرب العالمية الثانية للشعوب المغلوبة على أمرها أملا جديدا في الاستقلال والتطلع إلى الحرية بعيدا عن أطماع العالمين؛ الشرقي والغربي.



ث - تأثر عالمننا العربي بالمذاهب الأدبية المختلفة التي كانت تموج بها الحياة الغربية عقب انتهاء الاتجاه الرومانسي وتلاشييه بعدما زالت دواعي وجوده، على الرغم من تأخر زوال تلك الدواعي في عالمننا العربي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

### الواقعية والرومانسية:

وليس من شك في أن الاتجاه الواقعي قد جاء بأفكاره الجديدة التي تناقض الاتجاه الرومانسي، مما أدى إلى وجود اختلافات كثيرة وجوهرية بين الاتجاهين؛ نذكر بعضها فيما يأتي:

أ - اختلف الاتجاهان في الطبقة التي وجه كل منهما فكره وأدبه إليها؛ فإذا كان الرومانسيون قد عنوا بالطبقة الوسطى فإن الواقعيين يهاجمون هذه الطبقة ويرسمون شخصياتها بصورة مريضة تهدد المجتمع بالانحلال والفوضى، بل وجهوا كل عنايتهم إلى الطبقات الدنيا يصورون مشكلاتها وقضاياها وأمراضها وفواجعها، وكانوا يركزون على تصوير الشرور

والآفات في تجاربهم الفنية، فذلك - في رأيهم - ينبه المجتمع إلى وجودها ويحثه على محاولة علاجها.

ب - تبنى الواقعيون فكرة عدم العناية بالشكل لأنه وسيلة لا غاية. ولم يعد الجمال في الشعر غاية لذاته، ولم يعد مجرد باعث على اللذة والاستمتاع.

ت - اختلفت الواقعية الطبيعية عن الرومانسية بل عن الواقعية الاشتراكية في تناول الواقع الحقيقي، فهي نقدية تُعنى بوصف التجربة كما هي حتى ولو كانت داعية إلى التشاؤم، بينما تحاول الواقعية الاشتراكية جعل النفاؤل أساساً نهائياً في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية ولو اقتضى الأمر تزييف الموقف لإيجاد عنصر الأمل والنفاؤل فيه.

ث - يلتزم الشاعر في الواقعية الاشتراكية برسالة اجتماعية لا يحيد عنها، ولا يقبل منه أن يلتفت إلى ذاته خلافاً للاتجاه الرومانسي، وهذه الرسالة الاجتماعية تدعو إلى تمجيد العامل والفلاح، كما تدعو إلى قصر الأدب على أناشيد العرق والكفاح والتغني بحياة الجماهير الكادحة في سبيل المجتمع.

وكان على المبدع - في الواقعية الاشتراكية - حتى يصل إلى هذا المستوى أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا بجلاء في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه؛ فالأديب في مصر - على سبيل المثال - لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا إذا كان قد نشأ في القرية أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبا قاهريا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم ملمّ متكامل للمجتمع المصري بوصفه وحدة، وعلى بيئة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه.

وليس من شك في أن هذا الرأي كان ينم على تبسيط مسرف للواقعية الاشتراكية؛ فالإلزام القاص أو الشاعر أن يتسلح بوعي اجتماعي شامل حتى يكون قادرا على الكتابة الجيدة، شرط يتجاهل اختلاف منابع الإبداع، واختلاف الخبرات بين كاتب وكاتب<sup>(١٥)</sup>.

ج - يعنى المبدع الواقعي بالحياة والمجتمع ويرتبط أكثر بالواقع، ومن ثمّ فالشاعر الواقعي يخوض في شئون الحياة العادية أو اليومية أو مشكلات الطبقات

الدنيا، لذا وجدنا مفردات القصيدة وأساليبها وصورها تتسع لكل زوايا الحياة، واستطاعت أن تدخل في كل أزقة الحياة بأحيائها الفقيرة وما فيها من أكوام القمامة وأسراب الذباب، مما كان يعد من وجهة نظر الشعراء السابقين موضوعات دنيا.

ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذه الأشياء التي تخوض فيها القصيدة الواقعية ليست قبيحة في ذاتها، ولا من الإشارة إلى القصيدة الواقعية قد قصدت إلى هذا الأمر لهدفين:

الأول: تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية حتى ولو أدى هذا إلى خدش الجمال أو الإخلال بالأسلوب.

وثانيهما: تبصيرنا بما في حياة رجل الشارع البسيط من كفاح.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى الأثر الكبير الذي كان للثقافة الغربية وخاصة في لغة الشعر وبنائه التعبيري، فقد أفاد الواقعيون العرب من اتجاهات مختلفة كالرمزية والسريالية والوجودية.

وهناك تجارب يتداولها شعراء الواقعية كأنها مضامين متفق عليها، كالتمرد والثورة وما ينسجم معهما من رفض أشكال القوة المتسلطة والاستعمار والنظم التقيدية، مع التبشير بالفجر الجديد الذي تحلم به الشعوب، ومع التمرد والثورة ورفض الواقع تبرز ظاهرة الألم والحزن والإحساس بالضياع والغربة، وهذا الحزن لا يماثل الحزن الرومانسي؛ فهو حزن موضوعي يأسى على الواقع الأليم وعلى الإنسان المعاصر الذي جئت عليه الحضارة وأفقدته الكثير من عناصر إنسانيته وسعادته<sup>(١٦)</sup>.

والشعراء الواقعيون يشتركون في الثورة على المدينة بوصفها رمزا للحضارة الحديثة التي مزقت العلاقات الإنسانية، وبوصفها بؤرة الخداع والفساد في المجتمع، وبوصفها مركز الحكم المتسلط الذي يرفضه الشاعر الواقعي.

وقد تقدم أصحاب الشعر الجديد - الواقعي - خطوة أخرى بعد الرومانسيين في الالتزام بوحدة القصيدة، حيث صارت القصيدة بنية حية متألفة من مقاطع أو جزئيات

تعبّر عن موقف نفسي واحد، ويتحد المضمون مع الشكل بكل عناصره فلا يكون هناك أي تطور بينهما؛ فكل ما يطرأ على المضمون من تطور أو تقلب أو نمو يطرأ على الشكل تغيير مماثل في ألفاظه وموسيقاه وصوره، مما أتاح للشعراء الواقعيين الانطلاق في الشعر الدرامي، كما نرى عند صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وخايل حاوي وعبد الرحمن الشرقاوي في مسرحياته وغيرهم<sup>(١٧)</sup>.

#### شنق زهران لصلاح عبد الصبور:

ومن القصائد التي تعبّر عن هذا الاتجاه تعبيراً صادقاً قصيدة "شنق زهران" للشاعر صلاح عبد الصبور<sup>(١٨)</sup>، والشاعر يصور في هذه القصيدة فلاحاً مصرياً مكافحاً من قرية دنشواي، أحب الحياة وثار على الظلم، فلم تشأ قوى الاستعمار الغاشمة إلا أن تقتله، لكنه يظل روحاً ثائراً محبباً للحياة، والقصيدة رمز لتمجيد الكفاح الصادر عن فلاح بسيط من أعماق القرية المصرية لعله يكون دافعاً لأبناء الشعب أو القرية للثورة والكفاح، يقول صلاح عبد الصبور:

كان زهرانُ غلامًا.  
أمُّهُ سمراءُ والأبُ مؤلَّد.  
وبعَيْنَيْهِ وسامةٌ.  
وعلى الصَّدغِ حمامةٌ.  
وعلى الزَّنْدِ أبو زَيْدٍ سلامة<sup>(١٩)</sup>.  
مُمسِكًا سيقًا، وتحتَ الوشمِ نبشٌ كالكتابة.  
اسمُ قريةٍ.  
(دنشواي).  
شَبَّ زهرانُ قويًّا.  
ونقيًّا.  
يطأ الأرضَ خفيًّا.  
واليقا.  
كان ضحَّاكًا ولوعًا بالغناء.  
وسماعِ الشَّعرِ في ليلِ الشَّتاءِ.  
وتمتَ في قلبِ زهرانَ .. زُهيرةٌ.  
ساقها خضراءُ من ماءِ الحياةِ.  
تاجُها أحمرُ كالنَّارِ التي تصنعُ قبله.  
حينما مرَّ بظهرِ السُّوقِ يومًا.  
واشترى شالا منمنم.  
ومشَى يختالُ عجبًا مثلَ تُركيٍّ مُعمَّم.  
ويُجِيلُ الطَّرْفَ .. ما أحلى الشَّبَابِ.

عندما يصنعُ حبًّا.

عندما يجهدُ أنْ يصطادَ قلبًا.

\*\*\*

كان ياما كان، أن زُفَّت لزهرا ن جميلة..

كان ياما كان أن أنجبَ غلاما .. وغلما.

كان ياما كان أن مرّت ليا ليه الطويلة.

ونمت في قلب زهرا ن شجرة.

ساقها سوداء من طين الحياة.

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقا.

عندما مرّ بظهر السوق يوما.

ذات يوم.

مرّ زهرا ن بظهر السوق يوما.

ورأى النار التي تحرق حقا.

ورأى النار التي تصرع طفلًا.

كان زهرا ن صديقًا للحياة.

مدّ زهرا ن إلى الأنجم كفا.

ودعا يسأل لطفًا.

ربما سورة حقد في الدماء.

ربما استعدى على النار السماء.

\*\*\*

وَضِعَ النُّطْعُ عَلَى السَّكَّةِ وَالْغِيلَانُ جَاءُوا<sup>(٢٠)</sup>.



وَأَتَى السَّيَافَ (مَسْرُورٌ) وَأَعْدَاءَ الْحَيَاةِ.

صَنَعُوا الْمَوْتَ لِأَحْبَابِ الْحَيَاةِ.

وَتَدَلَّى رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعِ.

قَرِيتِي مِنْ يَوْمِهَا لَمْ تَأْتِدِمِ إِلَّا الدَّمُوعَ.

قَرِيتِي مِنْ يَوْمِهَا تَأْوِي إِلَى الرُّكْنِ الصَّدِيعِ.

قَرِيتِي مِنْ يَوْمِهَا تَخْشَى الْحَيَاةَ.

كَانَ زَهْرَانُ صَدِيقًا لِلْحَيَاةِ.

مَاتَ زَهْرَانُ وَعَيْنَاهُ حَيَاةَ.

فَلِمَاذَا قَرِيتِي تَخْشَى الْحَيَاةَ؟

بعد قراءة هذه القصيدة مثالا للشعر الجديد أو الواقعي أو شعر التفعيلة لا الشعر الحر، فهذه تسمية غير صحيحة، لأن شعر التفعيلة لا يعطي الشاعر حرية مطلقة غير منظمة ولا مقيدة فيصنع ما شاء بلا حدود تصل بالعمل الإبداعي إلى الفوضى، وإنما هو شاعر التفعيلة التي ترسم للشاعر حدودا وأطرا يتحرك من خلالها المبدع فالحرية هنا منظمة ببعض القواعد الفنية التي تخرج العمل في النهاية في شكل محترم من الناحية الفنية يرضى عنه صاحبه قبل أن يرضى عنه النقاد الأدبيون.

فإذا قرأنا هذه القصيدة بتأن وجدنا أن واقعية هذا النوع من الشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بأزماتنا ومشاكل

حياتنا وواقع شعبنا المعيش، على الرغم من وجود آثار  
نزعات وفلسفات لمدارس مجتابة من الغرب الرأسمالي  
أو الشرق الاشتراكي، ولكن هذا كله لم يُفقد الشاعر  
العربي ذاتيته وخصوصية قضاياه.

#### رابعاً: المذهب الرمزي

ظهر الاتجاه الرمزي ليكون بديلاً عن الاتجاه  
الرومانسي، وهو يُعنى بالتعبير غير المباشر عن  
الخلجات النفسية الكامنة التي لا يستطيع المبدع أن يعبر  
عنها تعبيراً مباشراً، فالرمز هو الرابطة التي تصل بين  
النفس الإنسانية والأشياء الخارجية، وفيه تنصبُّ المشاعر  
التي تجيش في النفس ويعسر التصريح بها<sup>(٢١)</sup>.

وقد استقرَّ الاتجاه الرمزي في الآداب الأوروبية  
منذ عام ١٨٨٠ م. وهو مرتبط بالشعر الغنائي بعكس  
المذهب الواقعي الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالفنون  
الموضوعية، ومن ثم يعد المذهب الرمزي أهم مذهب في

الشعر الغنائي بعد الاتجاه الرومانسي، وقد ترك آثارا عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم<sup>(٢٢)</sup>.

والمقصود بالرمز هنا الإيحاء؛ أي التعبير غير المباشر عن الخبايا النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، فنتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.

وقد اعتمد المذهب الرمزي على أسس فلسفية ودعائم فكرية مجردة تتمثل معظمها في فلسفة "كانت" التي تفسح مجالا لعالم الأفكار وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجي عن غير طريق صورهِ المنعكسة فينا.

والشعر الرمزي شعر ذاتي؛ لكنه ليس ذاتيا بالمعنى الذي رأيناه عند الرومانسيين، وإنما هو ذاتي بالمعنى الفلسفي؛ أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية، وأصحاب الاتجاه الرمزي لا يحفلون بسواد الشعب والعامة من الناس، بل يتوجهون إلى الصفوة، كما أنهم لا يستسلمون للإلهام مثلما كان الرومانسيون، بل يؤمنون بالصنعة والإحكام

وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفني قصدا إلى السيطرة عليها عن وعي.

والرمزيون يريدون أن يخصوصوا بشعرهم في أعماق النفس فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات، وصورهم ليست جامدة ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإحياء النفسي، لذلك سعوا إلى توثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإحياء وأقرب إلى الدلالات اللغوية نفسية في سيولة أنغامها، ومن أهم شعراء الرمزية في الغرب والتر دي لامير وبول فرلين ومالارمييه ورامبو وشارل بودلير الذي عرف بالشاعر الرجيم.

ومن وسائل الرمزيين الفنية - في ذلك - الاستعانة بتراسل الحواس؛ فتعطى المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة، مما يولد إحساسات تغني بها اللغة الشعرية ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها، وعمدتهم في هذا ما قاله بودلير في قصيدته "تراسل": "وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة تتردد من بعيد

لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء رحيبة كالليل  
وكالضوء".

يؤدي الاستعانة بهذه الوسيلة الفنية - ترأسل  
الحواس - إلى تحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية  
فكرية وتجرده من بعض خواصه المعهودة ليصير فكراً  
أو شعوراً، وذلك أن العالم الخارجي صورة ناقصة لعالم  
النفس الأغنى والأكمل، لذا كان يلجأ الرمزيون إلى نقل  
صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة في شبه  
تهويش فكري موحين بمشاعر غريبة لا تبين عنها  
دلالات اللغة الوضعية.

ومن مبادئ الرمزيين التي حرصوا عليها اللجوء  
إلى الصور الشعرية الظليلة، يحددون بعض معالمها  
ليتركوا الأخرى تسبح في جوٍّ من الغموض الذي لا يصل  
إلى أن يكون لغزاً يستعصي حله، والأهمية الأولى -  
عندهم - للظلال لا للألوان، كما يلجأ أنصار هذا الاتجاه  
إلى الألفاظ المشعة الموحية التي تعبر في قراءتها عن  
أجواء نفسية رحبة، ويولعون - كذلك - بتقريب الصفات  
المتباعدة رغبة في توسيع مجال الإيحاء.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الاتجاه الرمزي قد قام في أوروبا معتمداً - كذلك - على الخيال مثلما كان الاتجاه الرومانسي من قبله، لكن هذا الخيال لم يكن منظماً كما كان عند الرومانسيين ولم تكن نهاياته نهايات منطقية، فقد كانت جزئيات صورهم تبدو على هيئة متناثرة غير مفهومة ولا متلائمة، ومع هذا فإنها في النهاية تشكل وحدة متكاملة.

وقد كان شعراء الرمزية يُلْقُون شعرهم - في أحيان كثيرة - بالغموض الذي لم يكن هدفاً من أهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي حرقوها في الخلق الشعري<sup>(٢٣)</sup>.

#### الاتجاه الرمزي عند شعراء العربية:

أما شعراء الرمزية العرب فإنهم لا يختلفون عن أقرانهم من الغربيين؛ فقد قرأوا لهم وشغفوا بطرق تعبيرهم، وقد تمثلوا - تماماً - أن ألفاظ اللغة رموز للعالم الخارجي كما أنها رموز للعالم النفسي للشاعر، فمن وظائفها إثارة الصورة المماثلة عند المتلقي أو الإعانة

على تكوين مثل تلك الصورة، ومن ثم كان التعادل أو التباين بين معطيات الحواس، ومن ثم ظهر عند هؤلاء الشعراء تراسل الحواس بوصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فرشفت الظلال والألوان وحسوا الضوء ولثم النور كلها تعابير رمزية لا نجدها عند غير الشعراء الرمزيين، وهي في الواقع تضيف على الأبيات ظلالاً من الغموض وتبعث من القارئ الرغبة في الحلم وهذا ما يقصده الرمزيون<sup>(٢٤)</sup>.

وقد كثر الشعراء العرب المحدثون الذين عنوا في شعرهم بالاتجاه الرمزي - تعبيراً وموضوعاً - ولناخذ نموذجاً لهم الشاعر محمود حسن إسماعيل الذي أكثر من الرمز إلى الفلاح بالثور الذي يتفانى ويحترق في سبيل الآخرين وهم لا يقدرّون له ذلك، وتجدر في هذا المقام الإشارة إلى قصائده في "الكوخ" التي امتدت على مدار معظم دواوينه.

فقد كان الكوخ بالنسبة لمحمود حسن إسماعيل لا يقف عند كونه ملاذاً يلجأ إليه الشاعر يشكو جرح النفس

والآلم النفس؁ لكنه كان يمثل له شيئاً فوق ذلك؛ فالكوخ -  
عنده - يمثل قضية الرّقّ حيث كان يعد نفسه واحداً من  
بين الفلاحين المغلولين بقيوده؁ فنراه بعد قيام ثورة يوليو  
١٩٥٢ م. يزور الكوخ ويمكث ساعة بعد طول غياب  
ويحتفل بتشجيع جنازته؁ فهو يرى ظلامه وأغلاله بقايا  
رفات تتضوع على زوالها كرامة الإنسان<sup>(٢٥)</sup>.

### سفني أقلت لمحمود حسن إسماعيل:

ومن أمثلة القصائد الرمزية عند محمود حسن  
إسماعيل قصيدته "سفني أقلت"<sup>(٢٦)</sup> التي نظمها ١٩٦٨  
م. ثم نشرها بديوانه التاسع "صلاة ورفض" ١٩٧٠ م.  
للمرة الأولى؁ وهذا يعني أن الشاعر قد انفعل بهزيمة  
المصريين ١٩٦٧ م.

إن أول ما يقابلنا في هذه القصيدة من الرمز  
عنوانها - سفني أقلت - الذي يوحي إلينا بداية بصورة  
البحر والأمواج وكل ما يتعلق بالبحر والسفن؁ لكن الأمر  
عند الشاعر يختلف كل الاختلاف؛ فهو لا يعني حقيقة  
السفن المبحرة بل يعبر عن نفسه والأفكار التي تمتزج



بأعصابه وتجري في دمه، فهذه السفن تسبح داخل  
مجاري العروق.

تسيطر على الشاعر في وصفه هذه السفن عاطفة  
تلفها الحيرة والقلق والحزن والألم وفقدان الأمل بل اليأس  
من المستقبل وعدم الفكاك من أسر الحاضر المظلم؛ فهو  
لا يدري إلى أين تمضي السفينة وهي تمخر عباب بحر  
دموعه، وهذا مما يبرز حيرته والضياع الذي يسيطر  
عليه وعلى جيله بأسره:

فلا تسألوني في دُروب العُباب أيّانَ تمضي؟  
مثلما تشهقُ الدَّموعُ دَعْوني.

إن رحلة هذه السفينة الرمزية بين ضفاف نفس  
الشاعر بلا شراع ولا سفين، بل هي زورق داخل وجدان  
الشاعر يُملأ بالأحزان:

ولكنْ رحلة من ضِفافٍ بعضٍ لبعضي  
لا شراع ولا سفين  
ولكنْ زورقٌ من سماء رُوحِي لأرضِي  
أطلقته الأحزانُ من كُلِّ شَطٍّ

إن هذا الزورق يقوده الشاعر الملاح الذي يعد في  
الوقت نفسه هو الموج واللجأت التي يعلوها هذا الزورق،  
وهو الفجر والأمل الذي يبحث عنه:

أنا ملاحه وحادي خطاه

وأنا موجه وعاتي دُجَاه

وأنا فجر حُلْمِه وكُراه

وأنا يقظة حداها هواه

فأثرُكُوني.

ثم إن هذه السفن بعد إقلاعها لا ترى غير الموت  
والعتمة، فالموج في جنازة والبحر كله موت وضياح  
وفناء، لا يسمع من أعماقه سوى نوح الغريق:

أذهلتها جنائز الموج

فارتدَّت وقالت لكأسِها لا تُفِيقِي

وانخري في الرِّقَاتِ والموت

وابكي ثاكلاتِ الرِّياحِ نوحَ الغريق

تحمل تلك السفن فوق ظهرها تناقضا غريبا يتمثل

في الإباء الذي يتحلَّى به الشاعر والشعب المصري، وفي

العار الذي يعضُّ بنواجذه ذلك الشعب المهزوم:

حمدت غُضَّةَ الإباءِ وعضَّ العار

واللغو من صداي المُرَنِّ

ثم يختم الشاعر قصيدته مبرزاً بوضوح هذه  
النزعة المتشائمة اليائسة من الخلاص، فسفنه تفرُّ بما فيها  
من أمام وجه الشاعر، وهذا يعني أنه لم يُعُدْ لديه أي أمل  
خصوصاً بعدما فرَّ طائره رمز الحرية ونشدان الأمل،  
وانحنى غصنه إلى التراب منكساً فلا أمل يكمن في ذاته،  
تلك الذات التي ولّت هي الأخرى ولن تعود إلا إذا شاء  
الله تعالى لها ذلك، فالأمل معقود بفضل الله:

ولكن كل ما في كيانها فرّ مني  
فرّ من وجهي الذي فرّ منه  
طائري وانحنى إلى التراب غصني  
فرّ من سمعي الذي كان نايًا  
لصلاة الحى بمحراب فني  
فر من ذاتي التي  
أو لم ترجع ذاتي  
إن لم يرع الله سفني.

فالشاعر - على هذا النحو - يستلهم موضوع  
قصيدته مما حوله من أحداث ومما يكمن داخل نفسه  
ومشاعره، وهكذا فإن الشاعر الرمزي يستقي من  
الحالات المتولدة في العقل الباطن ومن الأزمات الراسخة

في اللاوعي مواضيع قصائده، فهو يتعمق أعماقه فتصبح هذه الأعماق مداراً للإنتاج<sup>(٢٧)</sup>.

وقد صور الشاعر في هذه القصيدة الرمزية أفكاره ومشاعره مستعيناً بتلك الألفاظ الرمزية الموحية؛ إذ يحملها إشارات رمزية تعبّر عما يرمي إليه، فتحمل الحيرة والحزن والألم وكذلك الأمل الضائع فيشبه الموت والظلام، ومن ألفاظه الموحية في هذه القصيدة التي تمتد ثمانية وخمسين بيتاً:

"سفني أفلعت - أيام تمضي - تشهق الدموع -  
بقيات ومض - لا شرع ولا سفين - أطلّقه الأحزان -  
يوقظ اللهيب - وهم الرحيق - جناز الموت - وامخري في  
الرفات والموت - ثاكلات الرياح - موت الغريق - عض  
العار - فرمني - انحنى إلى التراب غصني - لم ترجع  
ذاتي".

#### بشر فارس الشاعر الرمزي:

ومن أبرز شعراء الاتجاه الرمزي بشر فارس الذي يجعل لألفاظه رموزاً خفية تعبر عن عقله الباطن أو

لأشعوره، ويتضح ذلك في هذه الأبيات، فصوره متوالية شديدة التركيز ذات علاقات بعيدة بين جزئياتها، وهي تعطي ظلالاً وإحياءات مختلفة لكل قارئ ومدركات حسية يستشعرها من يطالعها، ولكنها لا تعطي مدلولاتها الحقيقية، وألفاظها وتعبيراتها لا تؤدي إلى معانيها الظاهرة أو القريبة، وإنما تتعلق بالرؤى الباطنية للشاعر في حبه الذي يعبر عنه في هذه الأبيات<sup>(٢٨)</sup>:

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنفضني الزيادة
ما روعة اللفظ المبين	السحر من وحي العبارة
ظلّ على وهج الحنين	رسمته معجزة الإشارة
خطّ تساقط كالحرز	أرعى على العزم انكساره
غيبت في العجب الدفين	معنى براعته البكارة
دراً يفوت الناظمين	ونهضت تُهديني بحاره
خطوات وسواس رزين	وهبّ تُعميه الطهارة

## الفصل الثاني

وحدة القصيدة عند شعراء الرومانسية  
من كتاب: " في الشعر العربي الحديث"  
(أبوللو نموذجاً)

الملتقى المصري للإبداع والتنمية

١٩٩٩م

لم يكن مصطلح "وحدة القصيدة" معروفا عند شعراء العرب ونقادهم الأقدمين، وكانت نشأته في العصر الحديث مطالبا حضاريا، كما كانت مطلبا ضروريا كذلك. فقد اتفق هذا المصطلح الفني مع تعقد الحضارة الحديثة، وتشابك مظاهرها، خصوصا أن نفس الإنسان المعاصر نالت قدرا من هذا التشابك والتركيب والتعقيد بعدما بُعد عن البساطة التي كانت تطبع نفوس الخلق فيما سلف من عصور.<sup>(١)</sup>

إن الرومانسيين في الغرب قد أعلوا من شأن الخيال، وجعلوه من أهم عناصر الصورة الأدبية، فقد كان الخيال عند كلوردج وظيفة ضرورية في بناء الصورة الكلية للقصيدة، مما يكسبها وحدة متكاملة؛ فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضو حي، ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه والذي ينبع من باطنه، وينساب في أطرافه جميعا، فيلونها بلون عام مشترك<sup>(٢)</sup>

وعلى هذه الصورة يقيم كلوردج روابط وثيقة بين الخيال ووحدة العمل الفني، إذ هما مترابطان متلازمان، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية؛ بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال، كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة<sup>(٣)</sup>

إن وحدة القصيدة تدفعنا دفعا إلى التحدث عن وحدة الصورة فيها؛ فالصورة في القصيدة التي تسودها وحدة عضوية يؤدي بعضها إلى بعض في جزئيات الصورة مستقلة كل واحدة عن الأخرى، إلا أنها في النهاية تؤدي إلى نسيج متكامل، فهي مستقلة وخاضعة في الوقت نفسه، وهي بعبارة أخرى متتابعة متنامية، فمن الضروري أن تضام هذه الصورة بعد تفرق، وإذا كان ثمة وثبات خيالية من قبل الشاعر فلا بد أن تتم في نطاق وحدة البنية.

ومن ثم فإن الصورة التي تؤدي إلى وحدة كلية لا يجوز أن يقع بينها تعاطف؛ لذلك أنكر د. مصطفى صادق وجود وحدة عضوية في قصيدة: ميلاد شاعر: لعلي محمود طه<sup>(٤)</sup>



والوحدة العضوية لا يقصد بها وحدة الموضوع، وإنما تتحد فيها المشاعر والصور والأفكار، حيث تترقى القصيدة وتتطور حتى تصل إلى خاتمة وتؤدي أجزاؤها بعضها إلى بعض في بناء متماسك يحكمه تسلسل الأفكار والمشاعر.

لا شك في أن أي عمل فني يعتمد في الأساس - على عدد من العناصر التي تجتمع فتعمل على تنامي هذا العمل الفني. والقصيدة في الشعر تعتمد على الموسيقى - أيًا كان مفهومها - وفكر وعاطفة وصور وأخيلة... الخ.

ولكن الثابت أن هذه العناصر المكونة للعمل الفني لا بد أن تتخلى عن طابعها الفردية، ويجب أن تمتزج فتصبح وحدة واحدة تدفع هذا العمل إلى التمام، لذلك فإن كل عنصر يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني، وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئاً آخر جديداً يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى، ويمنح كل جزء شيئاً من ذاته أو طبيعته، فيخلعه على الأجزاء الأخرى، بحيث

لا تصبح الصورة صورة مستقلة ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى<sup>(٥)</sup>

لذلك يشترط في تلك الوحدة العضوية للقصيدة أن تُحكم الصلابة بين أجزاء القصيدة، إضافة إلى وحدة الموضوع ووحدة الفكر ووحدة الشاعر التي تنبعث عن نفس الشاعر، لذلك غدا عنوان القصيدة جزءاً لا يتجزأ من وحدتها العضوية. ولم يقتصر شعراء الرومانسية على عنونة قصائدهم بل حملوا صدور دواوينهم عناوين تدل على كثير مما تحمله متون هذه الدواوين.

بعد هذا العرض الموجز لمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة نشرع في تحليل بعض النماذج من نتاج شعراء الرومانسية العرب، محاولين الوقوف من خلالها على سيطرة فكرة الوحدة على هذا النتاج الشعري.

"شكوى اليتيم" لأبي القاسم الشابي:

يقول أبو القاسم الشابي:

على ساحل البحر أنى يضجّ      صراخ الصباح ونوح المساء  
نتهدّت من مهجة أترعت      بدمع الشقاء وشوق الأسى

فضاع التنهد في الضجة

بما في ثناياه من لوعة

فسرت وناديت يا أمّ هيا

إلى فقد سنمتني الحياة

وجنت إلى الغاب أسكب أوجاع قلبي

نحيباً كلّفك اللهب

نحيباً تدافع في مهجتي      وسال يرّ بنذب القلوب

فلم يفهم الغاب أشجائه

وظلّ يرّدّ ألعائه

فسرت وناديت يا أمّ هيا

إلى فقد عدبتنا الحياة

وكنّت على النهر أهرق دمعاً

تفجّر من فيض حزني الأليم

يسير بصمت على وجنتي

ويلمّع مثل دموع الجحيم

فما خفف الثرّ من عدوه

ولا سكت النهر عن شدوه

فسرت وناديت يا أم هيا  
إلي فقد أذجرتني الحياة  
ولمّا ندبتُ ولم ينفع  
وناديت أُمي فلم تسمع  
رجعت بحزني إلى وحدتي  
وردّدتُ نوحى على مسمعي  
وعانقت في وحدتي لوعتي  
وقلت لنفسي ألا تسكّتي؟

تعد هذه القصيدة من القصائد الرومانسية التي  
برزت فيها بوضوح فكرة "وحدة القصيدة"، وقد اختار  
لها الشابي بحراً عروضياً موحد التفعيلة (المتقارب) الذي  
تزخر وحدته الصوتية – فعولن – بالسرعة والحركة  
والنشاط، وقد اختار الشكل المقطعي للقصيدة التي تمتد  
أربعة وعشرين بيتاً، فلا يلزم نفسه بالقافية الموحدة، كما  
لم يلتزم كذلك- بشكل موحد للمقطع الشعري، إضافة  
إلى حرصه على أن تكون القافية مطلقة غير مقيدة، وهذا  
يعطي الشاعر الفرصة في إخراج الشبهات والزفرات  
التي تناسب موضوع الحزين القلق الذي يبحث عن  
الأمان والخلص من أساه.

أما موضوع القصيدة: فالشاعر يعرضه في لوحة وحسرة وأسى على حاضره الذي يحياه، ويبحث عن الخلاص من تلك الوجاع في الغاب؛ ممثل الطبيعة التي يعدها الشاعر أمه الحانية، ولكن هيهات أن تستمع إليه، فعاد إلى نفسه حسيرا كسيرا يتوقع في أوهامه، ويتلاشى بين أحزانه، وتلك سمة رومانسية لا تخفى على أحد، وهي سائدة في شعر الشبابي.

والشبابي في هذه المعاني تسيطر عليه عاطفة الحزن والألم من أول القصيدة إلى آخرها، بل بداية من عنوان القصيدة نفسه إلى آخر كلمة فيها، فحشد قدرا كبيرا من الألفاظ التي تعبر عن هذه الحال النفسية؛ مثل:

اليتيم – الصراخ – النواح – تنهدت – الشقاء –  
الأسى – سئمتني – أوجاع قلبي – نحيبا – لفح اللهيب –  
نذب القلوب – أشجانه – عذبتني الحياة – حزني –  
وحدتي – عانقت – في وحدتي – وحدتي – لوعتي.

فهذه الألفاظ تعبر عن الحزن والأسى واليأس والألم، كل أولئك يعيش بينه الشاعر، يلفه لفا ويغمره غمرا ذلك البحر من الهموم.

وصور الشابي الجزئية تفيض كلها لوعة وأسى؛  
إذ تخدم الصورة الكلية التي يرسمها، تتشابك مع خيوط  
عاطفته الحزينة الآسية على واقعه المادي، ومن ثم ينتظم  
ذلك كله في سلك وحدة القصيدة لا ينفصل عنه، مازجا  
ذلك كله بمظاهر الطبيعة؛ فالبحر تضج سواحله بصراخ  
الصباحونوح المساء، ومهجة الشاعر قد أترعت بدمع  
الشقاء والأسى.

ثم يشخص فيجعل الطبيعة أمه يلجأ إليها ويحتمي  
بها عندما يضيق بحياته الممتلئة بالحزن والأسى، وهو  
بعد مزجه لوعته بلوعة الطبيعة يعلن أن الحياة قد سئمته،  
وليس له إلا الغاب يبيته أوجاع قلبه بطريقة النحيب الذي  
يعبر عما يجيش في نفسه، ويهرق دمه على النهر كأن  
ماءه من دمه يسيل على خده جحيما.

والشاعر يختم كل مقطع من المقاطع بقوله:  
"فسرت وناديت يا أم هيا" بوصفها الموئل والملاذ، ولما  
لم تجبه أعلن في المقطع الأخير أنه يعود إلى وحدته  
يعيش بين أحضانها.

هكذا ظهرت وحدة القصيدة واضحة جلية؛ فالفكرة التي يعالجها الشاعر واحدة، والعاطفة ممتدة على طول القصيدة، تؤدي كلها إلى الهدف الذي رجاه الشاعر، منصبة في قوالب من الألفاظ المعبرة عن الحزن والأسى والحيرة والضياع.

وقد ساعد الشاعر على هذا تلك الوحدة الصوتية – فعولن – والقافية المطلقة غير المقيدة. وبهذا تخلت كل العناصر المكونة للعمل الأدبي عن ذواتها لتتشابك وتتحد في إتمام الهيكل العام للهيكل الفني للقصيدة.

ثانيا: عاصفة في سكون الليل للمهمشري:

يقول محمد عبد المعطي المهمشري:

أشرفي كالفجر غراءَ الجبين	واتركي نورك يهدي العالمين
واطلعي في ليل حزني كوكبا	تعصميني من ضلال العاشقين
واطرحي في فقر عمري زهرة	علها تنمو وتزكو بعد حين
وابسمي تبسم لها ببيض المني	واضحكي تضحك لنا غر السنين
هاهو الليل كما كان بدا	يحمل الحزن لقلبي والحنين
هيكل الأحزان في محرابه	قرب العشاق قربان العيون
عطره أحزان أزهار الربى	ونداه عبرات البائسين

وسرى النسمُ ففى أحشائه  
كلُّ شيءٍ هانٍ فى شرع الهوى  
لم ترَ الليلَ سوى بنتِ هوى  
لبست فى بدنه ثولَ الهوى  
وعميدٌ باتَ مطويَّ الحشى  
قام فى الليلِ كطيفٍ غابرٍ  
ومُعْنٌ غلبَ الحزنُ على  
ليس يدري فكره ما لحته  
أيها الليلُ أتينا نشتكى  
هذنا الحزنَ وأضنانا الأسى  
قد شكوناك وجئنا نشتكى  
إنَّي ياليلُ أحكى غنوةً  
واستحالت فى البلاءِ قبرةً  
إنَّي ياليلُ أحكى حزيمةً  
ضمَّمتها نحوكَ سترَ هائلٍ  
واستحالت زورقاً تعبَّره  
هذه أغنيتي رثلتُها  
لحنتها أنتَ وحزني وقعها  
لا تلومي ما من حزنٍ  
أعذبُ الألمانِ لحنٌ أفرغت  
عانقيني فى الدجى واقتربي  
مُهَجَّ ذابت وأرواحُ فنيين  
ياملاكي والهوى ليس يهون  
قرأت ما ستعاني فى الجبين  
وبأخراه ثيابَ النـادمين  
فى سكون الليلِ مبوحَ الأتـين  
وكأنَّ الليلَ محرابُ القـرون  
وترَ اللهو لديه والمُجـون  
وهو رجُ السحرِ من ماضٍ شطون  
فاستمعْ شكوى الحزائى المتعبين  
وبرانا الوجدُ فى دنيا الشـجون  
لك شيئا من خيالِ الداهليـن  
فَنيتُ فيك على مرِّ السنين  
تتغنّى فى دجى وادي المنـون  
من شعاعِ فى سماءِ الحالمين  
أزعجَ الأربابَ بين السـانـين  
فزعاتُ الموتِ ليلا من سنيـن  
لك يا دنياي فى ديرِ السـكون  
ونذيرُ الموتِ بعضُ السامعين  
إنما الأحزانُ موسيقى الحزين  
فيه أناةُ الأسى طيَّ الحنين  
إنَّي أفرغُ ممَّا تفزعين



قَرَّبِي خَدَّكَ ضَمِّينِي إِلَى      صَدْرِكَ الْحَانِي الثُّمِّي هَذَا الْجَبِينِ  
إِنَّمَا نَحْنُ كَرَكِبٍ ضَلَّ فِي      تِيهِ صَحْرَاءُ بِقَوْمٍ تَائِهِيْنَ  
قَدْ نَسِينَا كُلَّ مَا كَانَ لَنَا      وَتَرَكَنَا فِي عَدٍ مَا سِيَكُونُ<sup>(١)</sup>

اخترت هذه القصيدة للتطبيق على وحدة القصيدة لما فيها من تعديل وتبديل وحذف وإضافة مما يظهر عناية الشاعر بمحاولة استكمال وحدة قصيدته، واهتمامه بتماسك نسجها لتعبر عن تجربته الذاتية.

فنجده ينشرها في حياته ١٩٣٣ م. فتمتد تسعة وثلاثين بيتاً، ثم يعدّها للنشر مرة أخرى حاذفاً ومبدلاً ومضيفاً، لكنها نشرت بعد موته ١٩٣٩ م. على امتداد واحد وثلاثين بيتاً، حيث اختصرها الشاعر وحذف منها ما رأى أنه يخرج القصيدة عن وحدتها؛ فبدّل ألفاظاً مكان أخرى حيث تكون معبرة عن حاله النفسية وتجربته الذاتية كما أراد أن يقدمها للقارئ.

اختار الهمشري لقصيدته بحراً واحداً وقافيةً موحدة؛ فاختار بحر الرمل ذا التفعيلة الواحدة – فاعلاتن – وهو بحر مسترسل الموسيقى سريعتها، حيث يمكن الشاعر من إفراغ عاطفته، واختار قافية ساكنة الروي قبل آخرها مدّ تنتهي بحرف رويّ – النون – وهو حرف

أنفَيّ ذو رنين، يبرز ما في نفس الشاعر من ذبذبات  
نفسية وترددات عاطفية.

يمكن تقسيم هذه القصيدة أربعة مقاطع، يتناول كل  
واحد منها فكرة تؤدي إلى الأخرى، ونوضح هذا فيما  
يأتي:

فالشاعر في المقطع الأول (من البيت الأول إلى  
الرابع) يتحدث إلى محبوبته ويناديها، وما هي بالمحبوبة،  
ولا هي الشمس التي تظهر من خلال أبيات المقطع،  
وإنما هي في رأي فكرة مجردة قد يرمي بها الشاعر  
إلى ذلك الهدوء النفسي والاستقرار الذهني الذي  
يخلصهم حيرته القابع بين برائتها في سكون الليل.

وهو يدعو هذه الفكرة إلى الإشراق بين ظلمات  
ليله، لتهدي كل العالمين، وتهدي الشاعر نفسه، وتخرجه  
من ليل حزنه، وتحميه من الضلال، ثم تلقي إليه في قفر  
عمره زهرة، لعل الخلاص يأتي والهدوء يحل محل  
الحيرة.

وقد جاءت ألفاظ الشاعر تخدم فكرته التي تعبر  
عن عاطفته وحاله النفسية في سكون الليل مع الأمل في

الخلاص وإشراق جديد؛ فقد جاءت الألفاظ معبرة في بعضها عن حال الحزن والأسى والحيرة بين أحضان الظلام، ومن هذه الألفاظ:

"ليل حزني - ضلال - قفر عمري"

ومن الألفاظ المعبرة عن الأمل واستشراف المستقبل:

"أشريقي - كالفجر - غراء - نورك - يهدي -

كوكبا - تعصمني - زهرة - تنمو - تزكو - ابسمي -

تبسم - اضحكي - تضحك"

أما صور هذا المقطع الجزئية فكلها تؤدي إلى صورة كلية تخدم فكرة الشاعر؛ فبعضها يصور حزن الشاعر وحيرته، وبعضها وبعضها يصور الأمل المنشود وانتظار الخير في المستقبل.

فمن الأولى: تصويره حزن نفسه بالليل الدامس، ويشير إلى حيرته بـ"ضلال العاشقين" ثم إن هذا الضلال يذهب بالشاعر إلى "قفر عمره" حيث لا يجد من يدلّه ويهديه إلى الصواب.

ومن الثانية: يصور تلك الفكرة المجردة للشمس المشرقة على العالمين، تشرق مثلما يشرق الفجر الخارج

من ليل نفس الشاعر الحزين، وبكوكب يهديه في قفر  
عمره الحائر ، ويصور الأمل بزهرة تنبت بين هذا القفر.  
إن هذا المقطع الأول المكون من أربعة أبيات  
مثبت بأكمله في النشرة الأولى ١٩٣٣ م. لم يحذف منه  
الشاعر ولم يُضف إليه، غير أنه بدّل كلمة مكان أخرى  
في مطلع القصيدة؛ ففي النشرة الأولى: "أشريقي  
كالصباح" وفي الثانية: "أشريقي كالفجر" والرأي عندي  
أنه أجاد في هذا التبديل؛ لأن الفجر في هذا المقام أولى  
من الصبح، لأن الشاعر قابع في ليلى مظلم، والفجر  
مرحلة تالية مباشرة لهذا الليل.

ومن ثم كان الفجر هنا أفضل من الصباح الذي  
يأتي في مرحلة تالية للفجر، فاللفظة تخدم تدرج الصورة  
وتناسبها مع عاطفة الشاعر، أما الصبح ففيه اندفاع  
كبير مع ظلام معتم يحيط بالشاعر إلى نور يغمره، وهو  
في تلك الحال النفسية لا يزال يبحث عن بصيص من  
الأمل، والفجر يتناسب مع هذا البصيص.

يبدأ المقطع الثاني من البيت الخامس إلى البيت  
الخامس عشر يتحدث فيه الشاعر عن الليل "هيكل  
الأحزان"

حيث يزخر بالأسى، ويذبح العاشقين، فيمثل الليل  
محزنهم ومندمهم، وهو مقيم بين هؤلاء العاشقين وسط  
ظلمات الليل مبجوح الأنين.

والشاعر يتمشى - في هذا المقطع - مع روح  
المقطع السابق، غير أن نبرة الألم خفت وتلاشت أحيانا،  
وكان تركيزه على الحزن والألم والأسى والعذاب  
والحيرة والضياع.

والمعجم الشعري - في هذا المقطع - يساعد  
الشاعر على إبراز هذه الفكرة، إذ حشد لها قدرا من  
الألفاظ التي تعبر عن ذلك؛ ومن هذا:

"الليل - الحزن - الحزين - هيكل الأحزان -  
قربان - - أحزان أزهار الربا - عبرات البائسين - مهج  
ذابت - ثياب النادمين - مطويّ الحشى - سكون الليل -  
مبجوح الأنين - غلب الحزن - المنون - ليس يدري"

أما الصور الجزئية التي أتى بها الشاعر فقد ساعدت على نمو الفكرة وسيادة العاطفة في معظمها؛ فيشخص الليل ويجعله يحمل الحزن قلبه، ثم يجسمه في هيكل الأحزان، ويجعله بهذه الصورة القدسية العالية، وهي سمة رومانسية وجدت عند معظم شعراء الرومانسية العرب، والليل يذبح العشاق قرباناً، وعطره أحزان وعبرات، والمهج تذوب حسرة وأسى، بين أحضان الظلام.

لكن الشاعر في البيت التاسع يكسر هذه الوحدة؛ فيأتي بفكرة تقريرية، مؤداها أن كل شيء يهون في سبيل الهوى، والهوى نفسه لا يهون. والعشاق لابد أن تلهو ثياب الندم في ذلك الليل الكئيب، ونفس الشاعر بين هؤلاء تعبت من الأنين.

ثم يعود الهمشري ببعد البيت الثالث عشر إلى تلك الصور التي تظهر جنبات ذلك المعبد الليلي الكئيب؛ فلا غناء فيه ولا مرح، إذ غلب الحزن وتمكنت المنون على أوتاره السوداء، والعازف حيران لا يدري شيء، ولا يستطيع تبين النغمات بين السواد.

إن هذا المقطع في النشرة الأولى يزيد بيتين في آخره، يرجع فيهما الشاعر إلى الورااء flash back لكنه حذفهما في النشرة الثانية، وقد أحسن صنعاً بذلك، لأنهما كانا يخرجان بالمقطع الشعري عن صورته العامة، وتوحدُ العاطفة فيه.

وقد أحل الشاعر بيتاً محل آخر، وهو البيت الثالث في المقطع:

رثلَ الشَّمَّاسُ فِيهِ لَحْنَهُ      وَصَدَى تَرْتِيلِهِ هَذِي الشَّجُونُ  
وأحلَّ محله البيت الذي يقول فيه:

عطره أحزانُ أزهار الرِّبَى      ونداه عبراتُ البائسيــــن  
وأظن أن الشاعر في هذا الحذف لم يكن مصيباً؛ لأن صورة الشَّمَّاس بترانيمه الحزينة تُتِمُّ الصورة، وتساعد على نموها، وتتناسب مع الهيكل والمحراب.

وقد حرص الهمشري على تبديل ألفاظ مكان أخرى؛ من ذلك تبديل كلمة "في مذبحة" بكلمة "محراب" فقد أراد الشاعر أن يناسب بين الهيكل والمحراب، فالمحراب لا يقتضي قرباناً، أما المذبح فإنه يقتضيه، فقوله: المذبح" يمثل حلقة اتصال بين الهيكل

والقربان، أما المحراب فإنه يتناسب مع الهيكل دون  
القربان.

وقد قال في النشرة الأولى: "قام فيه مثل طيف  
غابر" ثم عدل عن ذلك بقوله في النشرة الثانية: "قام في  
الليل كطيف غابر" وهنا يحرص الشاعر على ذكر لفظ  
"الليل" ليربط صورة المحراب والقربان بصورة الليل  
صاحب الهيكل القائم على المذبح والقربان، وهذا كله  
يساعد على تماسك خطوط الصورة، وتواصل أعضائها،  
وتماسك عناصرها.

يوجه الشاعر خطابه في المقطع الثالث الذي يمتد  
من البيت السادس عشر إلى البيت السادس والعشرين -  
يوجه خطابه إلى الليل الشاكي والمشحو، ولم يعد  
للمتعبين غير الليل يركنون إليه؛ إذ ذهب كل المحاولات  
سُدًى، فلا شكوى تجاب، ولا ألم يزول، ولا حزن يزوب،  
فتحولت الشكوى إلى غنوة أو قُبْرَى تتغنى في وادي  
المنون المظلم، تحاول نشدان الأمل المفقود.

والفكرة - في مجلها على هذا - لا تخرج  
بالشاعر من الوحدة العضوية للقصيدة، ومعظم الألفاظ



والصور قد ساعدت الشاعر على الحيرة والألم الحالي  
والأمل المشود.

ومن الألفاظ التي تعبر عن الجو النفسي العام:

"أيها الليل - نشتكى - الحزائي المتعبين - هددنا  
الحزن والأسى - الوجد - دنيا الشجون - وادي المنون  
- سقم - فزعات الموت"

وهذه الألفاظ كلها تعبر عن الجو النفسي الحزين  
المضطرب الذي يثير للشاعر الكآبة والأسى والألم.  
أما الألفاظ المعبرة عن المستقبل المفقود فمنها:  
"غنة - قبرة - حزمة من شعاع - زورقا"

وقد جاءت صور الشاعر معبرة - كذلك - عن  
تلك الحال النفسية الذائبة المترعة حزنا وكآبة، غير أنها  
تستشرف المستقبل وتنتظر منه خيراً؛ فقد شحّص الليل  
وجعله ملجأ الذي يركض إليه شاكياً ومشكواً.

وقد هدّه الحزن وأضناه الأسى وبراه الوجد،  
واستجابة الليل خيالية تقبع في تصور الشاعر، كما يقبع  
انتظار المستقبل.

والشكوى غنوة ثانية، لكنها غنوة، ثم استحالت  
طيرارقيقا يحوم في وادي الموت الكئيب، لكنه قبرة،  
فالشاعر يرى أحلامه شعاعا يتمنى أن ينتشر نورا  
وضياء، كما يراه زورقا ينتشله من كآبته وحزنه.

لم يبدل الهمشري كلمة واحدة في هذا المقطع،  
ولم يغير صورة، لكنه حذف خمسة أبيات من هذا  
المقطع، ولم يعد لها للنشر في المرة الثانية، على الرغم  
من أن هذه الأبيات الخمسة تتداخل في النسيج العام  
للقصيدة؛ إذ يرى شكواه زهرة غاضبة، غير أنها تنبت  
في عالم لا تتضح معالمه، وهذا يتفق مع حيرة الشاعر  
وعدم وقوفه على الحقيقة، وهذه الأبيات المشار إليها هي:

واستحالت عندها من غضبٍ	زهرة في عالم غير مبين
تنفخ الموت وتذلي عودها	نحو أشباح المنايا العابرين
إنيني عاطفة قد غالها	منك فكر طيه الموت دفين
حاولت تعرف أسرار الأسى	منك يائيل وأسرار الأنين
واستحالت جدولا تعبره	فزعات الموت ليلا في سفين

وقد وضع الشاعر مكان هذه الأبيات الخمسة بيتا

واحدا هو:

واستحالت زورقا تعبره فزعات الموت ليلا من سنين

أما المقطع الرابع والأخير فإن الشاعر يوجه فيه الخطاب إلى آماله المفقودة، أو دنياه من فوق مسرح الليل الحزين، ذلك الليل الذي يلفه لا يستطيع الفكاك عنه، حتى يربط أبيات العصيدة كلها بخيط فكري واحد، ويصبغها بلون عاطفي لا يبهت؛ فأغنية الحزن والألم يرددها من فوق مسرح الليل الساكن، فهو يرتل أغنية لحنها أمله، وحزنه الإيقاع.

وهي غنوة يفرغ فيها الشاعر أحزانه وأسائه، ثم يدعو هذا الأمل المفقود في صورة محبوبه إلى الضم واللم والعناق، وليس له إلا أن يسلم للواقع الكئيب، وينتظر ما سيأتي به المستقبل والحال التي سيكون عليها. وألفاظ الشاعر وصوره ما زالت تسير في موكب الصور السابقة، والألفاظ تعبر كلها عن تلك الحالات الحزينة البعيدة عن المستقبل المنشود.

ومن هذه الألفاظ:

"ير السكون - الموت - حزني - موسيقى  
الحزين - أنات الأسى - طي الحنين - في الدُّجَى -  
أفزع - تفرعين - ضلّ في تيه - التائهين"

وقد عبر بالصورة - كذلك - عن تلك الحال النفسية البائسة؛ إذ يلفه الليل ولا يرى له من خلاص، فيجعل الشاعر شكواه أغنية تخرج من بين الظلام في دير السكون، يوقعها حزنه، ثم تجذبه دنياه المشودة، فيجعلها موسيقى تلك الأغنية، فالشاعر يتأرجح بين الأمل والألم، لكن الأمل تفرغه أنات الحنين.

ومن الألفاظ التي بدلها الشاعر في هذا المقطع الأخير: "إنها أنت" بدلها بقولها أنت.

والتعبير الأخير أفضل وأوقع، لأنه لو قال: "إنها أنت" لما ترك مكانا لوقع حزنه في تلك الأغنية؛ فدنياه بهذا التعبير تستوعب الأغنية كلها، أما ما قاله بعد التعديل فهو يجعل اللحن خاصا بدنياه، ويجعل الإيقاع خاصا بحزنه.

ثم حذف الهمشري في نشرته الثانية بيتا، على الرغم من أنه لم يكن يخلّ بوحدة القصيدة، بل كان يساعد على نموها، وأني أعزي ذلك الحذف إلى ما كان في البيت من تعرّض للذات الإلهية - سبحانه - إذ يقول:

اتركيني فيك أفنى مثلما      فنيت في الله رُوحُ الناسكين

وبهذا حاول محمد عبد المعطي الهمشري إبراز  
قصيدته في أبهى حلاها، وقد رأينا القصيدة تجتمع لها  
الأسباب التي تجعلها وحدة واحدة، فإن كل ما يساهم في  
تشكيل هذا العمل الفني من عناصر جزئية قد تجمع  
وتشابه حتى يصل بالعمل إلى هذه الصورة المتكاملة.

ثالثاً: "صخرة" لحسن كامل الصيرفي:

ما أقساها تلك الصخرة  
لم تترقق منها عبرة  
موج البحر على قدميها كم يتحطم  
هذا الثائر ألقى الراية ثم استسلم  
تلك الراية هذا الزبد الأمل المعدم  
ما أقساها تلك الصخرة  
لم تتصاعد منها زفرة  
ما أقساها لا ترحمها لا تترحم  
موج البحر دعاه الشوق لها فتقدم  
فيه الأمل الباسم فيه هواه المضررم  
بلغ الغاية ثم تهاوى ثم تحطم  
ما أقساها تلك الصخرة  
لم تتفجر منها حصرة

ما أعجبها لا تُنهضه لا تتألم  
ما أعجبه هذا الموج أما يتعلم  
كم قد عاد حنَّ إليها ثم تهدم  
ثم تناثر زبدًا أبيض ظلًا يوهم  
وهي تراه بأقصى نظرة  
لم تتحرك فيها شعرة  
ما أعجبها لم تتألم لم تتندم  
ما أقساها تلك الصخرة  
لم تتناثر منها ذرة<sup>(٧)</sup>

تعد قصيدة "صخرة" لحسن كامل الصيرفي من  
القصائد التي تظهر فيها فكرة وحدة القصيدة، وتتلخص  
فكرة القصيدة في أن الشاعر قد زار مدينة الإسكندرية،  
ونزل بفندق يواجه البحر، وكان الشاعر وقتذاك يمر  
بظروف نفسية صعبة، على أثر تجربة عاطفية انتهت  
بالفشل، فتحطمت آماله وانكسرت نفسه، فسيطر عليه  
الشعور باليأس، وأحاط به الحزن والألم، كما فقد الثقة  
بكل المحيطين به في عالم مادي.

ولم يجد الهمشري أمامه سوى مفردات الطبيعة  
المتماثلة في البحر وصخرته، لبيثه ما في نفسه من أشجان  
وأحزان، لعله يشفي بعض سقمه، ويذهب بعض ألمه.

فإذا هو يطل من شرفة الفندق يرى صخرة رابضة على شاطئ بحر "سبورتينج" تنكسر فوقها كل أمواج البحر العاتية، وهي لا تعباً بعلوها وقوتها، بل تسخر من هذه الأمواج بلا رفق ولا رحمة.

يفرغ الشاعر هذه التجربة النفسية العنيفة في مظاهر الطبيعة؛ "بحر - صخرة" وهو - في ذلك - يأتي بإشارات رمزية متعددة، فالصخرة - عنده - تمثل المحبوب القاسي الذي يتجمد فيه عواطفه، ويمتنع عطاؤه، وموج البحر يمثل الشاعر نفسه، ذلك المحب الذي تحطم أمله عندما واجهه المحبوب بالصد والجمود، ويمثل الزبد الأبيض أمل الشاعر المعدم، ورغباته المؤؤودة في وصل الحبيب.

إن الجو النفسي العام الغالب على هذه القصيدة عاطفة الحزن والألم والتحسر على موقف الحبيب وعواطفه المتجمدة التي لم توافق عاطفة الشاعر المتوهجة، فأطفاً جذوتها بالصدود، وحطم أمله، وهذا عينه ما نراه في صورة البحر والصخرة والزبد المتداعي.

إن البحر بأواجه العاتية التي تشبه نفس الشاعر  
وروحه العاتية الممتلئة حبا وأملا في الوصال – تتحطم  
على تلك الصخرة كما يتحطم أمل الشاعر عند قدم  
محبوبه، والصخرة التي تشبه محبوبه تقف غير عابئة بما  
يجري حولها، فهي صخرة لا قلب لها، فلا ترق ولا تلين  
كما فعل المحبوب، الذي لم يرق له قلب ولم تذرف له  
دموع.

يحاول الشاعر أن ينمو بفكرة قصيدته فتتنام مع  
عاطفته الموحدة التي سيطرت على أبيات القصيدة، فيبدأ  
أبياتها متحدثة عن تلك الصخرة التي استرعت نظره،  
مشيرا إلى نوان موج البحر العاتي وهو يتحطم عند  
أقدامها.

ثم يستسلم رافعا رايته البيضاء المتمثلة في الزبد  
الأبيض، لكن الصخرة لا ترحمه ولا تتفعل بما ترى، ثم  
يعجب الشاعر من هذا الموج العاتي الذي يعيد الكرة مرة  
بعد أخرى، ويتحطم في جميعها، فيعجب من أنه لا يتعلم،  
لا من تجربته ولا من تجارب السابقين؛ إذ إن كل من  
تعرض لهذه الصخرة تحطم وتلاشى.



هكذا حاول حسن كامل الصيرفي أن يصور تلك التجربة النفسية العنيفة، لكننا لابد أن نشير هنا إلى أن نمو الصورة عند الشاعر لم يكن متكاملًا، ولعل ما أوقعه في ذلك هو أنه قد ركز كل تعبيره في تصوير لحظة نفسية بعينها، أعني بها تلك اللحظة القصيرة التي رآها الشاعر من نافذة الفندق، فهاجت ما في نفسه من أسى وشجون.

لم يعتمد الصيرفي في عرضه هذه التجربة النفسية على الصور التقليدية البيانية كل الاعتماد، لكنه عنيَ بالصور النفسية المتتالية، ليصل إلى صورته التامة، لأن الذي يساعد على نمو الصورة هنا ومحاولة الوصول بالتجربة إلى التمام هو عناية الشاعر بالصور النفسية لا البيانية.

لكننا لا نعدم وجود الصور البيانية التقليدية التي تخدم الصورة الكلية؛ من ذلك تشخيصه الصخرة، وجعلها قاسية لا تذرف الدمع، تسخر بالأمواج، وشخص البحر - كذلك - فجعله محبًا يحلم الخير في هذه الصخرة، فيأتي بعتوه ليتحطم فوق قدميها.

لكن الأثر النفسي لهذه الصور، إضافة إلى الصور النفسية الأخرى هو الأساس الذي تقوم عليه صورة الصيرفي الكلية.

أما المعجم الشعري وتراكيب الشاعر اللفظية، فكلها تدور في حلقة الحزن والألم واليأس والإحساس بالقسوة والانهيار والانهمزام؛ من ذلك عنونته قصيدته "صخرة" وهو لفظ يوحي بالقسوة والعنف وجمود العواطف، والشاعر يأتي بها نكرة ليعبر عن تلك القسوة المطلقة، والجمود اللانهائي، وقد أراد بذلك الإشارة إلى المحبوب تامطلق الذي يتسم بتلك السمات القاسية.

ومن ألفاظه التي تعبر عن القسوة والانهمزام وتمكن الحزن والألم واليأس من نفسه:

"ما أقساها - صخرة - لم تترقرق منها عبرة -  
لم يتحطم - ألقى الراية ثم استسلم - هذا الزبد الأمل  
المعدم - لم يتصاعد منها زفرة - لم ترحمعي لا تتردد -  
ثم تهاوى ثم تحطم - لم تتفجر منها حسرة - لا تنهضه  
لا تتألم - ثم تهدم ثم تناثر زبداً أبيض - ولا يوهم -

أقصى نظرة – لم تتحرك فيها شعرة – لم تتألم لم تتندم –  
لم تتناثر منها ذرة"

وهكذا حاول الصيرفي أن يصور تجربته الشعرية  
في وحدة متكاملة من سيطرة الصور البيانية والنفسية  
على السواء، صائبًا ذلك كله في وزن شعري خفيف  
الحركة، سريع التنقل بين الحركات والسكنات، أعني  
بذلك بحر المتدارك، غير أن الشاعر قد تجوَّز فيه كثيرًا،  
فأكثر من استعمال الزحافات، مما يساعد تدفق العاطفة  
المسيطرة على نفس الشاعر.

كما أن الصيرفي لم يلتزم قانون هذا البحر  
الشعري كما جاء عند القدماء، ولكنه نوعه تفعيلات  
"فعلن" فلم يلتزم بعدد واحد لها في كل سطر، بل  
تنوعت بين الطول والقصر، ونوع في القوافي؛ فلم يلتزم  
فلم يلتزم حرفاً واحداً للروي، وبذلك تقترب هذه القصيدة  
في موسيقاها من نظام شعر التفعيلة.

**وخلاصة القول:** أن شعراء الرومانسية العرب  
المحدثين قد حاولوا الوصول بقصائدهم إلى أن تكون  
ذات وحدة متكاملة متماسكة بوصف القصيدة كائناً حياً،

ومن ثمَّ كانت الوحدة الشعرية عند هؤلاء الشعراء "هي  
الرباط الذي يضم التجربة والصورة والانفعالات  
والموسيقى والألفاظ في وشاح حي خفي أثيري، فبهذه  
الوحدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة"<sup>(٨)</sup>

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى هذه التجارب عند  
شعراء الرومانسية العرب في معظمها ليست مكتملة كل  
الاكتمال، لكن هؤلاء الشعراء كانوا يحاولون ويعاودون  
في شعرهم ليصلوا إلى أكمل صورة، وحسبهم أن يكونوا  
خطوة عبي على الطريق.

\*\*\*\*\*

## هوامش الفصل الثاني:

- ١- د. أنس دود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، ٦٦، ٦٥... .
- ٢- د. محمد مصطفى بدوي: كلوردج، ١٠٤ .
- ٣- د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ١٨٩، ١٩٠ .
- ٤- د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ٢٤٦، ٢٥٢ .
- ٥- د. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ١٩٠ .
- ٦- نشرت هذه القصيدة مرتين؛ الأولى في مجلة أبولو م ١ ع ٥ يناير ١٩٣٣ م. ثم أعيد نشرها بعد وفاته بمجلة التعاون م ٢ س ١١ فبراير ١٩٣٩ م.
- ٧- حسن كامل الصيرفي: النبع، ٥٨ .
- ٨- مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث ص... .